

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

PHILIPPE HUGO FRANZOZI

ESTUDO DO DIÁLOGO *ÍON* DE PLATÃO: INTERPRETAÇÕES, TEXTO EM GREGO,  
TRADUÇÃO E NOTAS

CURITIBA

2021

PHILIPPE HUGO FRANSOZI

ESTUDO DO DIÁLOGO *ÍON* DE PLATÃO: INTERPRETAÇÕES, TEXTO EM GREGO,  
TRADUÇÃO E NOTAS

Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação  
em Filosofia, Setor de Ciências Humanas,  
Universidade Federal do Paraná, como requisito  
parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Maicon Reus Engler.

CURITIBA

2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Fransozi, Philipe Hugo

Estudo do diálogo Íon de Platão : interpretações, texto em grego, tradução e notas. / Philipe Hugo Fransozi. – Curitiba, 2021.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Setor de Ciências Humanas da  
Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Maicon Reus Engler

1. Platão – Crítica e interpretação. 2. Filosofia antiga. 3. Literatura grega.  
4. Diálogos - Autenticidade (Filosofia). I. Engler, Maicon Reus, 1986-. II. Título.

CDD – 184

ATA Nº294

## ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM FILOSOFIA

No dia nove de fevereiro de dois mil e vinte e um às 14:30 horas, na sala Online, Online, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de dissertação do mestrando **PHILIPPE HUGO FRANZOZI**, intitulada: **Estudo do diálogo Íon de Platão: interpretações, texto em grego, tradução e notas.**, sob orientação do Prof. Dr. MAICON REUS ENGLER. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: MAICON REUS ENGLER (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), RODRIGO BRANDÃO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), BERNARDO GUADALUPE DOS SANTOS LINS BRANDAO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), LUÍS FELIPE BELLINTANI RIBEIRO (UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, MAICON REUS ENGLER, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

Observações: A banca recomenda a publicação do trabalho. A banca concede ao aluno o prazo de um mês (até dia 09/03/2020) para entrega da versão corrigida.

CURITIBA, 09 de Fevereiro de 2021.

Assinatura Eletrônica  
21/03/2021 21:32:32.0  
MAICON REUS ENGLER  
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica  
22/03/2021 11:14:59.0  
RODRIGO BRANDÃO  
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica  
22/03/2021 15:38:07.0  
BERNARDO GUADALUPE DOS SANTOS LINS BRANDAO  
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica  
22/03/2021 08:46:02.0  
LUÍS FELIPE BELLINTANI RIBEIRO  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL)

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **PHILIPPE HUGO FRANZOZI** intitulada: **Estudo do diálogo Íon de Platão: interpretações, texto em grego, tradução e notas.**, sob orientação do Prof. Dr. MAICON REUS ENGLER, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 09 de Fevereiro de 2021.

Assinatura Eletrônica  
21/03/2021 21:32:32.0  
MAICON REUS ENGLER  
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica  
22/03/2021 11:14:59.0  
RODRIGO BRANDÃO  
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica  
22/03/2021 15:38:07.0  
BERNARDO GUADALUPE DOS SANTOS LINS BRANDAO  
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica  
22/03/2021 08:46:02.0  
LUÍS FELIPE BELLINTANI RIBEIRO  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL)

à minha mãe (*in memoriam*)

## **AGRADECIMENTOS**

À minha companheira, Ana Claudia, e aos meus familiares pelo completo apoio durante esses anos.

Aos meus amigos filósofos pelas frutíferas conversas.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Maicon Reus Engler, pela valorosa ajuda dispensada ao longo do desenvolvimento desta dissertação.

Ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal do Paraná pela contribuição institucional e à CAPES pela contribuição financeira.

## RESUMO

O presente trabalho tem como tema o diálogo *Íon ou acerca da Iliada* de Platão, a partir do qual desenvolve-se uma pesquisa em dois eixos: histórico interpretativo e filológico. O primeiro eixo tem o objetivo de investigar e esclarecer a dúvida acerca da autenticidade do diálogo, que foi colocada pelos primeiros estudos clássicos da incipiente Filologia Alemã, embora, em relação ao período supradeterminado, se investigue elementos anteriores, tais como as referências que foram legadas por Diógenes Laércio a nós e as considerações de Goethe, e posteriores, tais como as interpretações de W. J. Verdenius e H. Flashar, que possivelmente é responsável por iniciar uma nova fase interpretativa na qual a questão central não é mais a autenticidade ou inautenticidade do diálogo, mas a determinação do seu núcleo temático. Nesse sentido, o primeiro eixo propõe ainda um caminho interpretativo que indique o núcleo temático e o sentido filosófico do diálogo, sendo ele indicado pela direção da conversa que parte das questões práticas da atividade do rapsodo e se direciona para o que torna possível toda atividade. O segundo eixo tem o objetivo de apresentar uma edição do texto grego com uma tradução e notas. A edição, com o aparato crítico, segue a edição estabelecida por A. Rijksbaron, a tradução segue como critério a aproximação ao texto grego e as notas buscam ampliar informações do texto e da tradução.

Palavras-chave: Filosofia Antiga. Platão. Íon.



## ABSTRACT

Plato's dialogue *Ion* is the main subject of this study, from which I develop a research in two areas: interpretive historical area and a philological one. The first area aims to examine and to clarify the doubt concerning the authenticity of the dialogue, which was first posed by the early classical studies of the incipient German Philology, although, about the aforementioned period, I investigate earlier elements, such as the references left to us by Diogenes Laërtius and Goethe's criticism, and later ones, such as the interpretations of W. J. Verdenius and H. Flashar, that was responsible for initiating a new interpretive phase in which the main question is no longer the authenticity or inauthenticity of the dialogue, but the determination of its thematic core. Therefore, I also propose an interpretive path that indicates the thematic core and the philosophical meaning of the dialogue, which is indicated by the direction of the conversation that starts from questions about practical rhapsodic activity and moves towards what makes all activity possible. The second area aims to present a translation of the dialogue with the Greek text and notes. The Greek text, with the critical apparatus, follows the edition established by A. Rijksbaron, the translation follows as a criterion the approximation to the Greek text, and the notes attempt to amplify the information about the text and the translation.

Keywords: Ancient Philosophy. Plato. *Ion*.

## LISTA DE ABREVIATURAS

LA	– Aristoteles-Lexikon
Alc. 1, Alc. 2.	– Alcibiades 1, 2
Ap.	– Apologia
BAILLY	– Le Grand Bailly
Cra.	– Cratylus
Chrm.	– Charmides
Clit.	– Clitopho
Cri.	– Crito
Criti.	– Critias
DGRBM	– Dictionary of Greek and Roman Biography Mythology
EDG	– Etymological Dictionary of Greek
EDL	– Etymological Dictionary of Latin
Ep.	– Epistulae
Epin.	– Epinomis
Euthd.	– Euthydemus
Euthphr.	– Euthyphro
GI	– Vocabulario della Lingua Greca
Grg.	– Gorgias
Hipparch.	– Hipparchus
Hip.Ma., Mi.	– Hippias Major, Minor
Il.	– Ilíada
Ion	– Ion
La.	– Laches
Lg.	– Leges
LP	– Lexicon Platonicum
LPR	– Lexique de la Langue Philosophique et Religieuse de Platon
LSJ	– Greek-English Lexicon
Ly.	– Lysis
Men.	– Meno
Mx.	– Menexenus
Min.	– Minos
Od.	– Odisseia

Phd.	– Phaedo
Phdr.	– Phaedrus
Phlb.	– Philebus
Plt.	– Politicus
Prm.	– Parmenides
Prt.	– Protagoras
R.	– Respublica
Smp.	– Symposium
Sph.	– Sophista
Thg.	– Theages
Tht.	– Theaetetus
Ti.	– Timaeus

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
1.1	CONTEXTO E PROBLEMA.....	12
<b>2</b>	<b>ARMAÇÃO DO PROBLEMA.....</b>	<b>16</b>
2.1	INTRODUÇÃO.....	16
2.2	UM PERCURSO INTRINCADO.....	19
2.3	COMENTÁRIO AO DIÁLOGO.....	53
<b>3</b>	<b>TEXTO, UMA TRADUÇÃO E NOTAS.....</b>	<b>82</b>
3.1	INTRODUÇÃO.....	82
3.2	TEXTO E UMA TRADUÇÃO.....	88
3.3	NOTAS.....	127
<b>4</b>	<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>189</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>192</b>

## 1 INTRODUÇÃO

### 1.1 CONTEXTO E PROBLEMA

Este trabalho é um estudo do diálogo *Íon ou acerca da Iliada* de Platão, abordando-o pelo aspecto histórico interpretativo, trabalhado no primeiro capítulo e intitulado *Armação do problema*, no qual expomos um recorte histórico da recepção do diálogo a partir de três questões tradicionais dentro da exegese platônica: a autenticidade, a posição no *corpus* e o tema do diálogo; e ao fim do capítulo propomos um comentário, orientado por duas questões: o sentido filosófico do diálogo e a unidade entre τέχνη e ἔνθεος. Outro eixo de abordagem do trabalho é o aspecto filológico, trabalhado no segundo capítulo e intitulado *Texto, uma tradução e notas*, no qual propomos uma tradução, com um conjunto de notas que ampliam a compreensão do texto a partir de explicações linguísticas e semânticas.

É com Íon, personagem que nomeia o diálogo, que Sócrates conversa nesta peça, uma das mais curtas dentre os diálogos do *corpus*. Apresentado por Sócrates como notório e ilustre, vindo de Éfeso, Íon busca ao longo do diálogo manter-se nesse patamar como um hábil rapsodo homérico, que vence as competições como, p. ex., as Asclepiades, a última em que competiu, e, agora em Atenas para as Panateneias, onde e quando a conversa se passa, é encorajado por Sócrates a atingir o mesmo resultado. Imaginemos Íon passeando por Atenas, trajado com uma vestimenta multicolorida e, talvez, usando a coroa de ouro que recebeu de prêmio nas Asclepiades, sonhando com o dia em que ele será reconhecido pelos Homéridas como o maior rapsodo homérico de todos os tempos, sendo superior a Metrodoro de Lâmpsaco, Estesímbroto de Taso, Gláucon ou qualquer outro que já existiu. É nesse contexto dramático que Sócrates aparece no caminho de Íon e o chama para conversar.

Até aqui nenhum problema, pois a maior parte da obra de Platão é constituída de diálogos e dentre esses alguns são similares ao *Íon*, i. e., uma conversa em discurso direto tal como o *Fédro* e os dois *Hípias*. Em outros diálogos encontramos uma conversa que conta sobre outra conversa, testemunhada por alguma personagem. Trata-se, p. ex., do diálogo *Fédon*, no qual a personagem homônima conta, lembrando a Equécrates, o que se passou no dia em que Sócrates bebeu o fármaco, já que o mesmo se encontrava lá junto de outros: Apolodoro, Critóbulo, Hermógenes, Epígenes, Ésquines, Antístenes, Ctesipo de Peânia, Menexeno, Cebes, Símiás, Críton e um comissário dos onze. Conversa-se também sobre outra

conversa no *Parmênides*, no qual Céfalos conta sobre quando ele e um grupo de conterrâneos dirigiram-se de Clazômenas a Atenas para uma conversa com Adimanto e Gláucon, em busca do meio-irmão daquele, Antifonte, que ouviu de um amigo, Pitodoro, uma conversa na qual o mesmo participou junto com Parmênides, Sócrates, Zenão e Aristóteles. A comitiva conduzida por Céfalos tinha grande interesse em ouvir essa conversa porque, como diz Céfalos, eles filosofam muito. No *Simpósio*, p. ex., Apolodoro conversa com um amigo que tem interesse na conversa que ele, Apolodoro, ouviu de Aristodemos, recordando quando o mesmo esteve presente no simpósio oferecido por Agatão, no qual estavam o próprio, Sócrates, Erixímaco, Aristófanes, Alcibiades, Pausânias e Fedro. Ainda no *Simpósio*, escutamos também de Sócrates outra conversa que o mesmo teve com Diotima. Todos esses exemplos, por um lado, mostram que o *Íon* não é um ponto fora da curva dentro da obra de Platão, a conversa é uma marca de distinção, conversa-se até sobre conversa; por outro lado, o caráter óbvio da forma dialógica não deve alimentar nossa distração sobre ela mesma e a explícita importância dela, vital para os diálogos.

Assumir o caráter fundamental da forma dialógica no *Íon* ilumina parte da dificuldade que alguns intérpretes tiveram, sobretudo na história recente da interpretação, em conseguir encontrar um sentido filosófico no diálogo, chegando ao ponto de considerá-lo inautêntico. É o caso do que será apresentado no primeiro capítulo como a dúvida iniciada por Goethe, apontando características no diálogo que, segundo ele, não seriam compatíveis a um trabalho de Platão. Na nossa pesquisa, buscaremos mostrar que as justificativas de Goethe fundamentam-se, por um lado, em uma desavença com o tradutor da época, por outro lado, em um preconceito e incompreensão da própria figura do rapsodo Íon e por derivação uma incompreensão do próprio diálogo. Na jovem filologia alemã, essa dúvida desencadeou uma longa cadeia de argumentações contra e a favor da autenticidade, sendo ainda alvo de comentário dos intérpretes na mais recente história interpretativa, pois geralmente eles trazem uma ressalva inicial sobre a questão da autenticidade, mesmo que se adote no texto uma posição favorável ao diálogo. Dentro da tradição exegética, parece persistir uma mácula no *Íon*.

Como encontrar no *Íon* um sentido filosófico em meio as dificuldades que a forma dialógica impõem, sem tomá-la como mero meio para transmissão de certo conteúdo ou desfazê-la em uma forma dissertativa argumentativa?

Retomando o contexto já preposto acerca do *Íon*, o prólogo antepõe uma discussão que perpassa todo diálogo: o fazer de Íon fundamenta-se em uma arte (τέχνη) e ele a detém; ou Íon é hábil no que faz por conta de inspiração divina. À medida que o diálogo se desenvolve observamos que a compreensão que Íon possui de sua atividade gira em torno de um pragmatismo de resultado, caracterizado por: (i) muitos falam a Íon que ele é bom em recitar Homero e isso lhe é suficiente; (ii) ele espera receber um reconhecimento dos seus colegas de profissão, os homéridas; (iii) ele calcula os meios para atingir determinados fins com o objetivo de ganhar dinheiro e não perder; (iv) não há um interesse de Íon em questionar o fundamento da sua atividade, o seu interesse são os três itens anteriores. Independente dos interesses e propósitos de Íon, e confiando nas informações fornecidas majoritariamente por ele, não podemos negar que ele é hábil na sua atividade. Desde onde ele faz o que faz? Qual é a justificativa para o seu sucesso: arte ou inspiração? Estaria ele no controle do que faz, conseguindo direcionar os efeitos das suas apresentações sobre o seu público?

A partir desse esboço inicial do que pode ser considerado como o eixo da conversa, desencadeou-se ao longo da história interpretativa, direta ou indiretamente, uma discussão em torno da síntese ou antítese entre ars e ingenium, sendo o *Íon* uma das mais antigas referências ao tema. Encaminhar a questão para uma antítese geralmente se justifica nas dificuldades da personagem em se adequar ao desenvolvimento argumentativo proposto por Sócrates, ou ainda em um secularismo que na melhor das hipóteses reduz o aspecto da inspiração ao talento, como parece ser marca do termo “ingenium”, nada escaparia ao âmbito humano. O argumento de Sócrates desenvolvido desde o começo do diálogo parece encaminhar a questão a uma síntese, com uma declaração explícita, na qual ele afirma que a cada arte é dado um afazer pelo deus pelo qual é possível reconhecer (ἐκάστη τῶν τεχνῶν ἀποδέδοται τι ὑπὸ τοῦ θεοῦ ἔργον οἷα τε εἶναι γινώσκειν, 537c5-6). O desenvolvimento do nosso comentário busca propor uma resposta para o que Sócrates quer dizer com a expressão “τι ἔργον” e como isso está fora da arte (τέχνη), embora a fundamente e a possibilite, sendo chamado de “ἔνθεος”.

Para tanto, o paradigma proposto para o desenvolvimento do terceiro capítulo inicialmente consiste em evidenciar o caráter pragmático de Íon em relação a sua atividade e a si mesmo, como descrito acima nos quatro itens; e, em contraste a tal caráter, o encaminhamento que Sócrates propõe à conversa. Em tal encaminhamento, Sócrates liberta (ποιήσομαι σχολήν, 530d9) a conversa da necessidade pragmático e segue o curso da questão inicial do diálogo, indicada pelo advérbio interrogativo “πόθεν” (530a1), ou como o próprio

Íon indaga, na primeira de apenas três questões: τί τὸ αἶτιον; (532b7). Assim, o diálogo move-se em duas direções: por um lado, move-se em direção ao sensível, à opinião, à adequação circunstancial e a certo conhecimento não propositivo e não temático que orienta Íon pragmaticamente; por outro lado, move-se, a contracorrente, em direção ao que Sócrates chama de digno de inveja (ἄξια ζηλοῦσθαι, 530c5-6) ou, como nos parece, aquilo que é digno do interesse do filósofo, mostrado na primeira análise feita por Sócrates da τέχνη em 530b5-c6. Nesse trecho encontramos já uma indicação para a hipótese que guiará nossa interpretação, pois Sócrates mostra a τέχνη fundada no melhor e mais divino (ἀρίστῳ καὶ θειοτάτῳ, 530b10).



## 2 ARMAÇÃO DO PROBLEMA

Fedro: Quem são estes? E onde tu já ouviste algo melhor?  
 Sócrates: Agora assim não consigo dizer, mas é claro que destes já ouvi:  
 ou da bela Safo ou do sábio Anacreonte ou também de algum escrito.  
 De onde provo o que falo?  
 Como consigo sentir o peito cheio, divino amigo,  
 ao lado desses conseguiria dizer outros nada inferiores.  
 Eu sei bem que nenhum desses já pensei desde mim mesmo,  
 já sabendo da minha própria ignorância.  
 De fato eu acho que se verte através dos ouvidos  
 desde manações estrangeiras, como um vaso, enche-me.  
 Mas por causa do desleixo de novo esqueceu-me isso:  
 como ou de quem ouvi (*Phdr.* 235c1-d3)

### 2.1 INTRODUÇÃO

Neste primeiro capítulo propõe-se uma exposição propedêutica acerca da recepção do diálogo *Íon* de Platão, percorrendo as dificuldades interpretativas em três categorias: autenticidade, posição no *corpus platonicum* e delimitação do núcleo temático. Por fim, na última parte, um comentário sobre algumas partes do diálogo que busca indicar um caminho interpretativo para mostrar a unidade entre τέχνη e ἔνθεος; e uma orientação filosófica da conversa.

As três categorias que demarcam as dificuldades dos intérpretes aparecem ao longo de toda a história dos estudos do diálogo, i. e., ao longo de todo o Platonismo<sup>1</sup>, como questões

---

<sup>1</sup> Usamos o termo “Platonismo” como nome que delimita toda a história interpretativa sobre “Platão”, que no seu sentido uni o autor Platão e a sua obra. Por interpretativo, nos referimos a dois movimentos: um que parte de “Platão” para tornar mais inteligível algum aspecto da vida do ser humano e outro que vai em direção a “Platão” para torná-lo mais inteligível. A distinção é artificial porque a interpretação, ao tornar mais inteligível um aspecto da obra de Platão, o faz em vista de tornar mais inteligível algo fora da obra e vice-versa. E entre essas duas direções está o intérprete. Vejamos um exemplo: H. Alline (1915, p. 105-106), no seu trabalho intitulado *Histoire du Texte de Platon*, mostra-nos que graças à difusão das obras de Platão por todo o mundo greco-romano (sobretudo por conta dos estoicos de Pérgamo e Rodas, lugares no qual o platonismo floresceu por volta do século I d. C. após um período de eclipse da Academia) tornou-se necessário uma nova edição dos diálogos que atualizasse a edição Alexandrina, adaptando-a ao novo público. Então, foi necessário uma seleção de diálogos, incluindo diálogos que não faziam parte da edição de Aristóteles de Bizâncio, e uma classificação, pois o pensamento romano não suportaria a mistura de ordenamento, alguns diálogos em trilogia, outros, deixados ἀτάκτως. Vejamos outro exemplo: no mesmo trabalho de Alline, no primeiro capítulo intitulado *Le public de Platon. – Les premières éditions partielles*, o autor busca tornar mais inteligível o ambiente em que Platão escreveu e publicou os seus diálogos. Alline (ib., p. 5-6) descreve assim: Platão, que começou espalhando seus escritos aos amigos, quando se reinstalou em Atenas começou a se preocupar com um verdadeiro empreendimento de publicação e edição em massa, estabelecendo auxiliares na Academia, que supervisionavam os copistas, a distribuição e a correção, pois os seus escritos espalhavam-se cada vez mais longe e atingiam um público mais importante. Alline (ib., p. 27-28) inferiu tão ambiente a partir da quantidade de imitações feitas das obras de Platão e do caráter de casa editorial que a Academia adquiriu após a morte do seu fundador, recolhendo e preservando os manuscritos autênticos de Platão que, por sua vez, foi inferido do fato de sabermos que a Academia, editando os diálogos, os publicou e distribuiu.

que indicam: a relação do *Íon* com o autor (a questão da autenticidade), se Platão é o autor ou se é um diálogo espúrio; a relação com os outros diálogos (a questão da posição: ordenação cronológica ou temática), se é um diálogo de juventude, médio ou tardio, por exemplo; e a relação interna da própria obra (a questão do núcleo temático), ou seja, qual o assunto central da conversa entre Sócrates e Íon.

As questões prepostas são trabalhadas em uma ordem cronológica, restringindo-se a três períodos, desenvolvidos em quatro seções. Na seção 2.2.1, intitulada *As primeiras recepções do Íon*, desenvolvemos o período antigo da recepção até o Renascimento italiano e francês. Nas seções 2.2.2 e 2.2.3, respectivamente intituladas *O começo do recente problema da questão da autenticidade* e *A dúvida sobre a autenticidade se espalha*, desenvolvemos o período intermediário da recepção, tendo como ponto de partida o começo do Romantismo alemão, na figura dos primeiros trabalhos dos filólogos alemães e intérpretes do Platonismo, até meados do século XX. Na seção 2.2.4, intitulada *A superação da questão da inautenticidade e a tentativa de se delimitar o núcleo temático do Íon*, desenvolvemos a partir do período mais recente da recepção do diálogo, i. e., a partir da metade do século XX em diante.

O primeiro período tem como principal fonte a obra *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres* de Diógenes Laércio, uma das mais antigas interpretações sobre Platão e a sua obra, na qual inclui-se o diálogo *Íon*. Através do legado de Diógenes, sabemos dois aspectos do *Íon*: o segundo título, *Acerca da Iliada*<sup>2</sup>, e a tipologia, *πειραστικός*. Tal tipologia é usada na classificação dos diálogos feita ou transmitida por Diógenes e, costumeiramente, interpreta-se como um diálogo que coloca à prova, experimenta e provoca o interlocutor no que ele diz ser, ou parecer, competente.<sup>3</sup> Em seguida, seguiremos a reintrodução dos diálogos no ocidente durante o início do Renascimento italiano pelo trabalho de Marsílio Ficino. Na tradução do diálogo *Íon*, Ficino modifica o segundo título para *De furore poetico* (*Da loucura poética*) e, posteriormente, no Renascimento francês, Stephanus, responsável pelo sistema de referimento do *corpus*, que é usado desde então nas edições dos diálogos, também modifica o segundo título, removendo o antigo e incluindo outros dois: *ἡ περὶ ποιητικοῦ χαρακτήρος* e *ἡ περὶ ποιητικῆς ἐρμηνείας* (*Ou acerca do caráter poético* e *Ou acerca da interpretação poética*).

2 Sobre a questão do subtítulo do ponto de vista filológico, ver 3.3 NOTAS, item: "Ἴων ἢ περὶ ἱλιάδος.

3 Com a mesma tipologia são os diálogos: *Éutifron*, *Ménon*, *Cármides* e *Teeteto*. *Πειραστικός* é uma característica específica de diálogos que são uma investigação exercitativa: *πειραστικός* ← *γυμναστικός* ← *ζητητικός* ← *διάλογος*. Sobre a *διαίρεσις* dos diálogos: cf. LAÉRCIO, 3.49.1-9; ALLINE, 1915, p. 50-54.

Embora os dois eruditos incluíam o diálogo nas suas edições, considerando-o autêntico, a questão que se coloca é sobre a mudança do segundo título em relação à delimitação do núcleo temático.

Em relação às questões diretrizes prepostas, nenhuma delas é um problema para os autores mencionados acima, mas torna-se um problema, ou melhor, uma dificuldade para quem recebe como legado essa tradição sobretudo a questão da posição e do núcleo temático. *πειραστικός* é o tipo que melhor distingue o diálogo? Nesse sentido, em que medida essa tipologia aproxima *Íon* dos outros diálogos do mesmo tipo (*Eutífron*, *Mênon*, *Cármides* e *Teeteto*)? Por que nessa tradição *Íon* encontra-se na sétima tetralogia ao lado de *Hípias Maior*, *Hípias Menor* e *Menexeno*? E no que eles são próximos? O que o segundo título *Acerca da Iliada* indica sobre o assunto do diálogo? Seriam as mudanças de Ficino e Stephanus duas tentativas de indicar com maior clareza esse assunto?

O segundo período articula-se em duas partes conjuntas: primeiro, exposição e análise das considerações de Goethe sobre a questão da autenticidade do *Íon*, que veio à luz em um ensaio intitulado *Plato, als Mitgenosse einer christlichen Offenbarung [Im Jahre 1796 durch eine Übersetzung veranlaßt]*<sup>4</sup>. As considerações de Goethe entraram como uma centelha de dúvida na filologia alemã do XIX por um de seus primeiros representantes: F. Schleiermacher. Em seguida expomos e analisamos as considerações de Schleiermacher e a repercussão na tradição que seguiu a ele, tal como em I. Bekker, F. Ast, U. Wilamowitz-Moellendorff e P. Friedländer, que tratam sobretudo acerca da questão da autenticidade, ainda que acabem tocando nas questões de posição e núcleo temático.

O terceiro período articula-se também em duas partes: primeiro discorremos sobre as considerações de H. Flashar acerca da questão da autenticidade do *Íon* que, em uma minuciosa análise do diálogo, argumentou contra uma tradição que já durava mais de 150 anos<sup>5</sup>. De todo modo, o trabalho de Flashar foi central na inversão da questão e a partir dele surgiu um esforço maior em delimitar o núcleo temático do diálogo entre os intérpretes. Por isso, depois da exposição das considerações de Flashar, expomos e analisamos algumas interpretações que tratam desta questão: qual o principal assunto na conversa de Sócrates e

4 Platão, como um companheiro[contemporâneo] da revelação cristã [causada por uma tradução em 1796], que se encontra em *Kurze Schriften zu Kunst und Literatur 1792 – 1797*.

5 Referimo-nos as considerações de Goethe que instauraram a dúvida acerca da autenticidade do diálogo. Embora durante esse período existiram intérpretes contrários a inautenticidade, o fato de Flashar dedicar o primeiro capítulo de sua obra ao escrutínio desse assunto, para nós justifica o termo “tradição”. Outro exemplo é o artigo de W. J. Verdenius (1943), intitulado *L'Íon de Platon*, no qual o autor também dedica alguns parágrafos a tal escrutínio.

Íon? Os intérpretes do diálogo respondem a essa questão de muitas maneiras e, em vista de alguns tipos, classificam-se assim: epistemológica, ética-moral-pedagógica (-política), ontológica, estética.<sup>6</sup>

Em resumo, neste primeiro capítulo propõe-se um trabalho com o diálogo *Íon* de exposição e análise da questão da autenticidade, da posição no *corpus* e da delimitação do núcleo temático ao longo de três momentos demarcados pela recepção do diálogo por alguns intérpretes: primeiro momento, Diógenes Laércio, Marsílio Ficino, Stephanus; segundo, Goethe, Schleiermacher, Bekker, Ast, Wilamowitz-Moellendorff, Friedländer; terceiro, Flashar e um recorte da recente tradição interpretativa. Por meio desse trabalho histórico interpretativo pretende-se evidenciar a dificuldade em se delimitar o núcleo temático do diálogo e explicitar qual o seu sentido filosófico, i. e., sobre o que Sócrates e Íon falam e em que sentido essa conversa é filosófica?

## 2.2 UM PERCURSO INTRINCADO

A expressão que dá título a esta seção foi usada por J. D. Moore para se referir ao julgamento de Wilamowitz sobre o *Íon*<sup>7</sup>. Embora epígono, pois Moore a usou em um artigo de 1974, mais de 170 anos após o polêmico artigo de Goethe que deu ensejo as considerações de Schleiermacher, a expressão “puzzling piece of work”, a partir do qual se traduziu livremente o título, sintetiza o percurso de toda esta seção, pois ele é marcado por divergências e contradições principalmente nos intérpretes a partir do já mencionado artigo de Goethe.<sup>8</sup>

6 Tal classificação segue a nomenclatura que se tornou tradicional em uma divisão de assuntos da filosofia. Mais do que nomenclaturas, são ferramentas usadas para distinguir e designar, por exemplo, regiões de um diálogo de Platão ou um diálogo todo. A partir desse discernimento, pode-se manusear e trabalhar. Além disso, são ferramentas que estão dentro de uma tradição interpretativa, i. e., dentro do Platonismo, e com elas os intérpretes armam e desarmam interpretações. E, por fim, vale ainda ressaltar que elas são posteriores aos diálogos no sentido que estão em uma longa corrente de interpretação e que Sócrates e os seus interlocutores não as usam, se é que usam, como nós as usamos.

7 Segundo Moore, “Quando Wilamowitz, finalmente, mudou a sua opinião [em relação à autenticidade do diálogo], ele ainda o julgou um trabalho pobre e confuso, uma sátira intolerante mais que um diálogo.” (MOORE, 1974, p. 421, tradução nossa).

8 Embora em uma visada mais ampla do que a proposta deste trabalho, Verdenius, no artigo *L’Ion de Platon*, evidenciou essas duas características, ele diz: “Tão grandes que possam ser as divergências e as contradições que dão à concepção atual dos diálogos de Platão um aspecto tão confuso e tão incerto, nos sentimos, de algum modo, reconfortados pelo fato de que, ao menos em um ponto de vista, esse da autenticidade, a crítica fez progressos inegáveis e chegou a um relativo acordo.” (VERDENIUS, 1943, p. 233, tradução nossa). O acordo ao qual Verdenius se refere superou as divergências e contradições entre os intérpretes em relação à autenticidade do *Íon*, que no período em que o artigo foi escrito, i. e., 1943, já tinham chegado a algum consenso sobre um lugar, ainda que modesto, para ele no *corpus*. Também Engler vê uma superação da questão da (in)autenticidade, certamente alcançada por causa do escrutínio de Flashar, ainda que, como sugere, existam “incompreensões e parcialidades hermenêuticas” (ENGLER, 2016, p. 28). Stern-Gillet coloca algumas questões no início do seu

### 2.2.1 As primeiras recepções do *Íon*

Neste trecho apresentam-se três referências: Diógenes Laércio, que floresceu no século III d.C., e que registrou a vida e a opinião dos eméritos filósofos da antiguidade; Marsílio Ficino, que floresceu no século XV durante o Renascimento italiano e Henri Estienne, conhecido também pela forma latina, Henricus Stephanus, floresceu no século XVI durante o Renascimento francês. Ambos foram responsáveis pela compilação dos diálogos de Platão e tradução.

Diógenes Laércio, ao escrever sobre a vida e a obra de Platão, parte que compõe o terceiro livro dos seus escritos, fez um registro de momento dos diálogos, ou seja, o estado dos diálogos, os principais aspectos interpretativos do, ainda em formação, *corpus Platonicum*, no século III d.C. Diógenes registrou um momento do desenvolvimento interpretativo que, desde a morte de Platão, metade do século IV a.C., iniciou intensas atividades, não apenas editoriais, como mencionamos na nota 2, mas também atividades interpretativas e exegéticas.<sup>9</sup> O primeiro nível dessa atividade consistiu, como indica Alline (1915, p. 61-64), no estabelecimento de uma edição da Academia das obras completas, que deveria apresentar bons exemplares e texto satisfatório. Em alguma medida ela tinha o caráter de edição crítica, mas que não atendeu completamente às necessidades de acessibilidade e compreensibilidade, pois os leitores buscavam uma edição completa, com texto acessível, de fácil compreensão e ao mesmo tempo garantida pela autoridade da Academia. Assim, desenvolveu-se também uma intensa atividade de comentários de caráter exegético interpretativo, que dava sentido a certos detalhes obscuros, discutia a abrangência das doutrinas e o sentido de certos termos.<sup>10</sup>

---

artigo intitulado *On (mis)interpreting Plato's Ion*, que evidenciam as mesmas características: “Por que esse curto diálogo de Platão foi recebido tão diversamente por tantos escritores e filósofos, alguns dos quais situam-se entre os maiores na nossa tradição? Existem fundamentos conclusivos para preferir uma a outra interpretação?” (STERN-GILLET, 2004, p. 170, tradução nossa). Há também casos de visões radicalmente negativas, como Nickolas Pappas que julga: “Hoje o *Íon* de Platão, considerado um dos seus trabalhos mais fracos, recebe pouca atenção.” (PAPPAS, 1989, p. 381, tradução nossa). Embora comece assim seu artigo, Pappas (ib., p. 382) indica que sua intenção é de reabilitar o diálogo, em uma interpretação que o reconduza como precursor das críticas de Platão contra a poesia, prenunciando o argumento do Livro X da *República*.

<sup>9</sup> Diógenes Laércio é geralmente a principal fonte porque a tradição nos legou os seus escritos com certa integridade textual. Lopes (2013, p. 134) avalia que há nesses escritos uma série de questões não solucionadas, que são respondidas apenas por conjecturas possíveis como, p. ex., a origem das organizações dos diálogos, as categorias da *διαίρεσις* e o duplo título.

<sup>10</sup> Sobre os primeiros leitores de Platão, cf. ALLINE, 1915, p. 1-14; sobre as primeiras edições parciais dos diálogos, cf. ib., p. 14-33.

Foi na primeira geração posterior a Platão que se desenvolveu o trabalho de estabelecer uma edição dos diálogos, chamada de edição da Academia, e concomitante a esse trabalho surgiu o problema dos diálogos apócrifos. Segundo Alline (1915, p. 36-45), nem todos os apócrifos foram compostos por falsificadores, alguns originavam-se de dentro da própria Academia, uma vez que muitos integrantes produziam textos, embora fosse adotado não o nome do autor, mas uma breve menção ao lugar de origem. Desse modo, alguns textos apócrifos foram escritos não por Platão, mas por um dos associados como, p. ex., é o caso do texto *Epínomis*, que se especula tenha sido escrito por Filipe de Opus (Philippe d'Oponte), embora tal registro seja contestado. Assim, existiriam ao menos dois grupos de diálogos apócrifos: aqueles escritos dentro da Academia e os escritos por falsificadores. Dentro os diálogos apócrifos, Diógenes Laércio cita o *Mídon ou o Criador de Cavalos*, o *Erixias ou Erasístratos*, o *Alcion*, o *Acefalo ou Sísifos*, o *Axiocos*, o *Feácios*, o *Demódocos*, o *Quelidon*, o *Sétimo Dia* e o *Epimenides*, provavelmente seguindo Trásilo de Alexandria. Ateneu de Naucratis cita *Κίμων*, Doxopater, um *θεμιστοκλῆς*. Outras suspeitas recaíram sobre: o *Hiparcos*, os *Rivais*, os *Epínomis*, *Segundo Alcibiades*. Ainda Proclo rejeitou as *Cartas*, se servindo do argumento da simplicidade de estilo<sup>11</sup>. E Panécio, que chegou a suspeitar do *Fédon*. As edições modernas adicionam: *Minos*, *Cartas*, *Teages* e *Clitofonte*, ainda que constem na tetralogia de Trásilo de Alexandria e na trilogia de Aristófanes de Bizâncio, o que indicaria que elas são anteriores ao século III a.C, provavelmente um trabalho desenvolvido dentro da Academia. Deve-se levar em consideração, como lembra Alline, que a questão de direitos autorais e citação é um problema muito recente e que escritos continham interpolações de ideias de vários autores. Alline especula duas linhas: foi a própria Academia que escreveu os diálogos apócrifos e os incluiu na coleção das obras de Platão; ou que com a popularização dos diálogos criou-se uma demanda pelos escritos de Platão nas grandes bibliotecas, pressionando emissários a percorrerem as cidades em busca de obras clássicas, o que muitas vezes foi alimentado por escritos não autênticos, provenientes de falsificadores.<sup>12</sup>

É nesse ambiente que os diálogos platônicos desenvolveram-se até se constituir a primeira referência a eles nos registros de Diógenes Laércio<sup>13</sup>, que provavelmente herdou-a de

11 Destacamos que esse argumento será usado também por alguns filólogos alemães que seguiram a linha interpretativa de Schleiermacher, incluindo ele, na avaliação da autenticidade do *Íon*, que também serviu de critério para as suas avaliações do *Fedro*. Ver seção 2.2.3.

12 Cf. LAÉRCIO, 3.62.8-13. Sobre o desenvolvimento da primeira edição da Academia, cf. ALLINE, 1915, p. 45-64.

13 Diógenes não seria o único autor que teria abordado o problema da unidade dos diálogos. Lopes (2013, p. 126) registra três nomes seguindo o critério da profundidade da análise e extensão dos textos. Eles são: Albino, Olímpiodoro e o autor anônimo dos *Prolegomena*.

uma tradição que se desenvolveu a partir do século III a.C, possivelmente organizada e dirigida por Xenócrates, e que chegou até Aristófanos de Bizâncio.<sup>14</sup> Foi a tradição de Aristófanos que Diógenes registrou baseada na compilação trilogica dos diálogos, sendo composta por cinco trilogias: (i) *República*, *Timeu* e *Crítias*; (ii) *Sofista*, *Político* e *Crátilo*; (iii) *Leis*, *Minos* e *Epínomis*; (iv) *Teeteto*, *Eutífron* e *Apologia*; (v) *Críton*, *Fédon* e *Cartas*. O *Íon* e outros diálogos, que hoje para nós são canônicos, não se encontram nessa primeira compilação porque, como sugere Diógenes Laércio, Aristófanos teria apenas agrupado os diálogos que possuíam ordem, deixando os demais soltos. Além disso, nela incluiu-se diálogos que hoje são considerados apócrifos: *Minos*, *Epínomis* (seguramente) e *Cartas*.

Outro modo de ordenação dos diálogos indicado por Diógenes, provavelmente referida a Trásilo com algumas modificações, é a *διαίρεσις*, que buscou ordenar os diálogos de acordo com características predominantes (*χαρακτήρες*) de cada um<sup>15</sup>. Assim, o primeiro nível é o (i) *διάλογος*, que se divide em dois: (i.a) *διάλογος ὑψηγητικός*; (i.b) *διάλογος ζητητικός*. O tipo i.a divide-se em outros dois: (i.a.1) *διάλογος ὑψηγητικός θεωρηματικός*; (i.a.2) *διάλογος ὑψηγητικός πρακτικός*. O tipo i.b, em outros dois: (i.b.1) *διάλογος ζητητικός γυμναστικός*; (i.b.2) *διάλογος ζητητικός αγωνιστικός*. No último nível, os quatro gêneros (i.a.1) *θεωρηματικός*, (i.a.2) *πρακτικός*, (i.b.1) *γυμναστικός* e (i.b.2) *αγωνιστικός*, também se dividem cada um em duas espécies: (i.a.1.i) *φυσικός* e (i.a.1.ii) *λογικός*; (i.a.2.i) *ἠθικός* e (i.a.2.ii) *πολιτικός*; (i.b.1.i) *μαιευτικός* e (i.b.1.ii) *πειραστικός*; (i.b.2.i) *ένδεικτικός* e (i.b.2.ii) *ἀνατρεπτικός*.<sup>16</sup> Nessa divisão em caracteres, o *Íon* aparece como (i.b.1.ii) *διάλογος ζητητικός γυμναστικός πειραστικός*, ao lado de *Eutífron*, *Mênon*, *Cármides* e *Teeteto*. Cabe ressaltar que até aqui o *Íon* não constou como diálogo apócrifo nem na compilação de Aristófanos de Bizâncio, cuja seleção incluiu três apócrifos para a época: *Minos*, *Epínomis*, *Cartas*. Tal fato, avalia Alline, pode demonstrar que eles tenham sido incluídos por conta da autoridade de uma tradição, mais do que uma análise dos textos.<sup>17</sup>

14 Aristófanos acatou a organização dos diálogos em trilogias, respeitando a tradição dos manuscritos da Academia, que já se organizava em relação a uma ordem pedagógica do Platonismo. Sobre a edição de Aristófanos de Bizâncio, cf. ALLINE, 1915, p. 84-103. Cf. LOPES, 2013, p. 127-8.

15 Como avalia Lopes (2013, p. 133), é provável que tal classificação seja anterior a Trásilo e as categorias sejam provenientes da própria Academia.

16 Sobre os caracteres, cf. ALLINE, 1915, p. 129-132.

17 Sobre a primeira compilação dos diálogos, sobre trilogia ou tetralogia, e sobre a *διαίρεσις*, cf. ALLINE, 1915, p. 50-56. Sobre *διαίρεσις*, cf. LAÉRCIO, 3.49.1-9; Sobre a trilogia herdada por Aristófanos de Alexandria, ib., 3.61.7-62-4.

É com a compilação atribuída por Diógenes a Trásilo<sup>18</sup> que encontramos o *Íon* pela primeira vez em uma seleção dos diálogos. Trata-se da renomada compilação tetralógica, que, além de trazer as categorias da διαίρεσις, trouxe pela primeira vez o uso dos títulos duplos, embora se acredite que esta também seja uma antiga tradição que chega até Trásilo e a partir dele é feita a referência por Diógenes (3.59-61)<sup>19</sup>, que são: (i) *Eutífron* (Εὐθύφρων ἢ περὶ δόσιου, πειραστικός), *Apologia* (Ἀπολογία Σωκράτους, ἠθικός), *Criton* (Κρίτων ἢ περὶ πρακτέου, ἠθικός), *Fédon* (Φαίδων ἢ περὶ ψυχῆς, ἠθικός); (ii) *Crátilo* (Κρατύλος ἢ περὶ ὀρθότητος ὀνομάτων, λογικός), *Teeteto* (Θεαίτητος ἢ περὶ ἐπιστήμης, πειραστικός), *Sofista* (Σοφιστής ἢ περὶ τοῦ ὄντος, λογικός), *Político* (Πολιτικός ἢ περὶ βασιλείας, λογικός); (iii) *Parmênides* (Παρμενίδης ἢ περὶ ιδεῶν, λογικός), *Filebo* (Φίληβος ἢ περὶ ἡδονῆς, ἠθικός), *Banquete* (Συμπόσιον ἢ περὶ ἀγαθοῦ, ἠθικός), *Fedro* (Φαῖδρος ἢ περὶ ἔρωτος, ἠθικός); (iv) *Primeiro Alcebiades* (Ἀλκιβιάδης ἢ περὶ ἀνθρώπου φύσεως, μαιευτικός), *Segundo Alcebiades* (Ἀλκιβιάδης δεύτερος ἢ περὶ εὐχῆς, μαιευτικός), *Hiparco* (Ἱππαρχος ἢ φιλοκερδής, ἠθικός), *Rivais* (Ἀντερασταί ἢ περὶ φιλοσοφίας, ἠθικός); (v) *Teages* (Θεάγης ἢ περὶ φιλοσοφίας, μαιευτικός), *Cármides* (Χαρμίδης ἢ περὶ σωφροσύνης, πειραστικός), *Laques* (Λάχης ἢ περὶ ἀνδρείας, μαιευτικός), *Lísias* (Λύσις ἢ περὶ φιλίας, μαιευτικός); (vi) *Eutidemo* (Εὐθύδημος ἢ ἐριστικός, ἀνατρεπτικός), *Protágoras* (Πρωταγόρας ἢ σοφισταί, ἐνδεικτικός), *Górgias* (Γοργίας ἢ περὶ ῥητορικῆς, ἀνατρεπτικός), *Mênnon* (Μένων ἢ περὶ ἀρετῆς, πειραστικός); (vii) *Hípias Maior* (Ἱππίαί α' ἢ περὶ τοῦ καλοῦ, ἀνατρεπτικοί), *Hípias Menor* (Ἱππίαί β' ἢ περὶ τοῦ ψεύδους, ἀνατρεπτικοί), *Íon* (Ἴων ἢ περὶ Ἰλιάδος, πειραστικός), *Menexeno* (Μενέξενος ἢ ἐπιτάφιος, ἠθικός.); (viii) *Clitofonte* (Κλειτοφῶν ἢ προτρεπτικός, ἠθικός), *República* (Πολιτεία ἢ περὶ δικαίου, πολιτικός), *Timeu* (Τίμαιος ἢ περὶ φύσεως, φυσικός), *Crítias* (Κριτίας ἢ Ἀτλαντικός, ἠθικός); (ix) *Minos* (Μίνως ἢ περὶ νόμου, πολιτικός), *Leis* (Νόμοι ἢ περὶ νομοθεσίας,

18 Como sublinha Lopes (2013, p. 132), Diógenes (3.61) menciona outros que dividiram os diálogos como Trásilo. É possível conjecturar que exista ao menos um autor anterior a Trásilo, desde o qual ele herdou tal divisão: ou Varrão ou Dercílides.

19 Sobre o título duplo, cf. ALLINE, 1915, p. 124-128. O segundo título serviria para determinar o assunto do diálogo, o seu σκοπός (a marca no qual o olhar se fixa). De acordo com Alline há uma antiga tradição de discordância em relação à eficácia do que ele indicaria como principal assunto do diálogo. “Tais divergências não nos devem surpreender. Os segundos títulos, sobretudo, querem exprimir de modo abreviado o assunto do diálogo, mas os platonistas da antiguidade, como os de hoje, estão frequentemente em desacordo sobre se o ele é adequado ou não ao assunto do diálogo” (ib., p. 126, tradução nossa). Lopes (2013, 133-4) registra que há dúvidas quanto a atribuição do segundo título a Trásilo, argumentando que existem inúmeras obras de outros autores, próximos ou inclusive contemporâneos a Platão, que já faziam uso desse recurso.



πολιτικός), *Erínomis* (Ἐπινομίς ἢ νυκτερινὸς σύλλογος ἢ φιλόσοφος, πολιτικός), *Cartas* (Ἐπιστολαί τρεισκαίδεκα, ἡθικαί).<sup>20</sup>

O percurso acima marca o período antigo dos diálogos de Platão e, dentre eles, o diálogo *Íon*. Como se destacou, ele nunca foi considerado apócrifo, embora, nesse período, segundo o estudo de Alline, não se encontrou discussões e estudos mais aprofundados em torno a ele.<sup>21</sup> Trata-se de uma situação que aconteceu com outros diálogos na medida que uma das preocupações era, além da manutenção dos textos, a interpretação deles, pelos quais se acreditava poder encontrar, de modo geral, as doutrinas de Platão. Caso exemplar foi o *Timeu*. A partir desse momento, os textos dos diálogos desenvolveram-se até estabilizarem-se como arquétipos para os manuscritos medievais. Eles passaram pelo renascimento bizantino do século IX, através da tradição dos manuscritos, até a Renascença italiana e francesa, que estabeleceu um novo patamar no desenvolvimento dos manuscritos até as primeiras edições impressas.<sup>22</sup> No arquétipo e nos manuscritos (mss.) medievais o diálogo *Íon* não constou nas listas de apócrifos mencionadas por Alline, são mencionados: Sísifo, Demódoco, Álcion, Erixias, Definições, Da Justiça, Da virtude, Arioco.<sup>23</sup> Em relação aos manuscritos, encontram-se no *Vindobonensis W* (54): as três primeiras tetralogias, *Primeiro Alcebiades*, *Cármides*, *Protágoras*, *Górgias*, *Mênnon*, *Hípias Maior*, *Íon*, *Eutidemo*, *Lísias*, *Laques*, *Teages*, *Rivais*, *Hiparco*, *Menexeno*, *Clitofone*, *República*, *Timeu*, *Timeu de Locres*.<sup>24</sup> O *Íon* também aparece no *Laurent. 85, 7 (x)*, que derivaria do *Vindobonensis 55, F*, no qual também constam:

20 Cf. ALLINE, 1915, p. 114. Sobre a classificação tetralógica, cf. ib., p. 112-124. Sobre o duplo título, cf. LAÉRCIO, 3.57. Alline indica que a compilação tetralógica foi elaborada por Dercílido, que fez uma transposição da trilogia de Aristófanes, completando-a com outros diálogos. Alline nota que se forma linhas de ordenamento. Desse modo, as duas últimas trilogias dão espaço para uma tetralogia pelo princípio cronológico e biográfica/dramática (*Eutífron*, *Apologia*, *Críton*, *Fédon*). O princípio ordenador do próprio autor, como sugere Alline, estabelece a segunda tetralogia (*Crátilo*, *Teeteto*, *Sofista* e *Político*), de acordo com o registro de Diógenes Laércio (3.56). Há o princípio ordenador que distingue os diálogos das cartas. E há o princípio alfabético, que determinou a sétima tetralogia na qual consta o *Íon*. (*Hípias Maior*, *Hípias Menor*, *Íon* e *Menexeno*). Se a classificação trilogia seguiu a autoridade da Academia, na tetralógica: “se nós consideramos o resultado dessa mistura, vemos que, em linhas gerais, a classificação tetralógica se apresenta como uma reforma da classificação trilogia: aproxima-a da ordem supostamente autêntica e modifica-a quanto as intenções do autor, ao compor cada grupo com quatro obras; amplia-a, desenvolve-a, sistematiza-a, ao aumentar o número de grupos até compreender todos os diálogos atribuídos a Platão.” (ALLINE, 1915, p.117, tradução nossa). Cabe lembrar que no fim da antiguidade não existia uma unidade uniformizadora dos diálogos, a partir de agrupamentos temáticos, marcas específicas que cada diálogo trazia. Alline (ib., p. 172-173) avalia que é com a edição tetralógica que se fixa definitivamente e canonicamente o número e a ordem dos diálogos autênticos e em certa medida o próprio texto começa também a torna-se canônico.

21 Além de não encontrar discussões mais aprofundadas sobre o *Íon*, Rijksbaron (2007, p. 26) lembra que não existem resquícios de papiros. Não obstante, ele (ib., p. 49-52) registra citações e alusões ao diálogo, que compõem uma tradição indireta proveniente do século V, pelas figuras de Estobeu, Proclo e Prisciano.

22 Sobre a Renascença bizantina, cf. ALLINE, 1915, p. 199-210. Sobre a tradição dos manuscritos, cf. ib., p. 209-245. Sobre a Renascença italiana e francesa, cf. ib., p. 282-304.

23 Cf. ALLINE, 1915, p. 195. Sobre o arquétipo do mss. medieval, cf. ib., p. 174-199.

24 Cf. ALLINE, 1915, p. 236-7.

*Górgias, Mênon*, os dois *Hípias*, *Menexeno*, a oitava tetralogia em ordem regular e *Minos*.<sup>25</sup> Outra referência que faz menção ao *Íon* são os escólios gramaticais, retirados de léxicos antigos ou bizantinos, alguns platônicos, outros, de conteúdo geral. O primeiro caso mencionado por Alline está nos escólios de Hesíquio, no qual encontra-se menção ao trecho 533d com a indicação sobre *Μαγνητις*.<sup>26</sup> Outra indicação ocorre em um escólio geográfico de uma ou mais lista alfabética de cidades, países, rios e montanhas, no qual está uma indicação a Epidamne no lugar de Epidauro.<sup>27</sup>

Antes da empreitada de Ficino<sup>28</sup>, os diálogos de Platão na sua totalidade ficaram ignorados. Além de responsável pelas traduções de Platão, Hermes Trimegisto e Plotino, ele foi escolhido como chefe e hierofante da Academia Platônica de Florença. O trabalho de Ficino com o diálogo *Íon* apareceu no primeiro volume dos *Comentários sobre Platão*, volume que traz também comentários acerca do *Fedro* (três trabalhos referentes ao *Fedro* foram publicados em 1466, 1468 e 1493; o trabalho referente ao *Íon* foi publicado em 1484). A junção desses dois diálogos traz o tema da doutrina da inspiração como intersecção de ambos, que por meio de um tipo de loucura se chegaria à inspiração poética, ou, a Deus. Isso justificaria a mudança que Ficino faz do segundo título do diálogo de *ἡ περὶ Ἰωνίας* para *De furore poetico*, indicando com maior clareza o *σκοπός* do diálogo. O termo “furor” em relação ao *Íon* indica o entusiasmo divino, a inspiração, embora “furor” possa indicar uma patologia mental, perturbações provocadas por violentas paixões, aqui se trata de frenesi, do arrebatamento da inspiração poética.

A Renascença francesa<sup>29</sup> inspirou poetas e o fervor místico, grande parte por conta dos trabalhos com os diálogos de Platão principalmente na escola de Lyon. A partir de 1540 começaram a surgir traduções dos diálogos, dentre elas, em 1542, uma tradução do *Íon* feita por Richard le Blanc. Mais tarde, em 1578, Estienne publicou em Paris uma edição capital que se tornou a nossa vulgata dos diálogos platônicos. Em relação ao *Íon*, a modificação feita no segundo título seguiu a linha da modificação engendrada por Ficino, pois visava evidenciar o assunto mais distintamente. Nas duas inserções, Estienne utilizou o adjetivo “ποιητικός” para qualificar os termos “χαρακτήριος” e “ἐρμηνείας”. O primeiro termo indica-nos que o

25 Cf. ALLINE, 1915, p. 243. Rijksbaron fornece-nos uma visão mais completa sobre os MSS, cf. RIJKSBARON, 2007, p. 26-36. Um resumo dessa visão é apresentado na introdução do terceiro capítulo, ver: 3 *TEXTO, UMA TRADUÇÃO E NOTAS*.

26 Cf. ALLINE, 1915, p. 261.

27 Cf. *ib.*, p. 274. Sobre o escólio, cf. *ib.*, p. 246-280.

28 Cf. *ib.*, p. 295-303.

29 Cf. *ib.*, p. 303-317.

caráter geral do diálogo, a marca impressa nele, é *ποιητικός*. Possivelmente, o segundo termo restringe a marca geral do diálogo a um tema específico, i. e., *ποιητικῆς ἐρμηνείας*, talvez uma indicação direta dos termos usados por Sócrates<sup>30</sup>, embora a expressão “*ποιητικῆς ἐρμηνείας*” não seja usada explicitamente.

### 2.2.2 O começo do recente problema da questão da autenticidade

Esta seção começa com uma exposição e análise das considerações de Goethe acerca do diálogo *Íon*, as quais chegaram até Schleiermacher e pelas quais foi influenciado no seu julgamento do diálogo dentro do trabalho de dar unidade aos escritos de Platão. As teses schleiermacherianas espalharam-se pela cadeia interpretativa e reapareceram mais tarde no trabalho de H. Diller<sup>31</sup>, como se o movimento de interpretação voltasse sobre si mesmo.

O *Íon* foi o único diálogo de Platão ao qual Goethe dedicou um detalhado exame. Tal dedicação é compreensível para Flashar (1958, p. 1), pois é no *Íon* que a filosofia a partir do seu estreito âmbito de assunto aponta para o mundo da poesia e, por isso, encontramos formado nele, mais do que em outros diálogos, a diferença entre filosofia e poesia.<sup>32</sup> É no ensaio *Plato, als Mitgenosse einer christlichen Offenbarung [Im Jahre 1796 durch eine Übersetzung veranlaßt]*, que Goethe expôs as suas opiniões sobre o diálogo, ainda que não o tenha escrito para fazer exegese, pois ele parece ter como alvo, talvez em primeiro plano, a tradução referida no título, cuja tarefa foi desenvolvida por Friedrich Leopold Graf zu Stolberg e consistiu em traduzir os diálogos, adicionando suas opiniões em prólogos.

A incompatibilidade interpretativa entre Goethe e Stolberg estava no fato de que este levava radicalmente a sério o que aquele via como ironia e sátira. Dessa forma, enquanto para Stolberg Platão parecia um grande arauto dos cristãos, pois “seus ensinamentos [de Platão]

30 Ver seção 3.3 Notas, itens: 530c3 *ἐρμηνεία* e 532c5 *ποιητικῆ*.

31 No percurso deste trabalho Diller é o último intérprete do circuito da questão da autenticidade, depois dele temos o trabalho de Flashar como ponto de inflexão.

32 Flashar refere-se à antiga disputa, da qual Platão fala em *Rp.* 607b5-6, c3-4. Também em *Lg.* 769c-d; 801c, 967c-d. Cabe lembrar a passagem em *Phdr.* 245a-b, falando sobre a mania dos poetas, na qual Sócrates ainda condena dois tipos de poetas: aquele que acredita ser suficiente a arte (técnica) sem mania das Musas e aquele poeta que acredita estar no controle da poesia. A querela entre filosofia e poesia é uma questão assumida pelos estudiosos modernos e tem na figura de Platão o seu principal fiador. Em artigo intitulado *What ancient quarrel between philosophy and poetry?*, Most sugere que a questão se vulgarizou entre nós, pesquisadores modernos, ao ponto de não mais questionarmos o testemunho de Platão sobre uma disputa entre filosofia e poesia anterior a Sócrates. Ele pergunta: “Isso [considerar Platão uma testemunha confiável] é porque eles examinaram a questão e encontraram nas palavras de Platão uma acurada reflexão, ou porque eles simplesmente adotaram a autoridade dele inquestionavelmente?” (MOST, 2011, p. 3).

atestam uma concordância com os grandes ensinamentos de nossa religião para a validade deles” (FLASHAR, p. 2, tradução nossa), Goethe comentou em carta a Humbolt que Stolberg não se envergonhava de “diante de todo o mundo educado elevar como um deus um pedaço de hóstia e uma escancarada paródia como, p. ex., é o *Íon*, como um canônico livro para mostrar admiração”<sup>33</sup> (ib., loc. cit., tradução nossa). Além das críticas a Stolberg, é nesse artigo que Goethe (§7, §10-12) lança sobre o diálogo suas duras opiniões, incutindo dúvidas<sup>34</sup> acerca de sua autenticidade: como o pequeno diálogo, que não passa de uma paródia (eine Persiflage: sátira, zombaria), pode ser listado como um livro canônico, cujas personagens são excessivamente retratadas? Por um lado, há Sócrates, que só fala de modo irônico, excessivamente irônico, e, por outro lado, Íon, inacreditavelmente estúpido, extremamente limitado. E, ainda que saiba recitar os poemas homéricos e com eles tocar os seus ouvintes, ousa também falar sobre a poesia, mais para expor algo do que explicar, mais para dizer algo do que por meio de sua interpretação trazer os ouvintes para mais próximo do espírito do poeta. Por isso, toda a conversa não tem nada a ver com poesia e a doutrina da inspiração não passa de uma falsidade.

Em resumo, a crítica de Goethe estabeleceu-se em quatro pontos: 1. O *Íon* é uma sátira (eine Persiflage) sem um lado sério; 2. Onde a conversa é de inspiração divina, Sócrates fala apenas ironicamente; 3. O rapsodo foi arranjado como inacreditavelmente estúpido. Tivesse ele apenas uma pequena medida de conhecimento, teria respondido de outra maneira às questões sem objetivo de Sócrates; 4. O final do diálogo tem um efeito peculiar, onde Íon tem que escolher entre ser um canalha (Lumpen) e um semideus.<sup>35</sup>

Goethe parece estar fechado com uma ideia de poesia, por meio da qual o seu olhar para o diálogo está impossibilitado de ver nada além de zombaria, sátira, ironia do filósofo e estupidez do rapsodo. E por esses aspectos exagerados, o próprio diálogo escapa à ideia de

---

33 Stolberg segue uma antiga tradição de tentar harmonizar os diálogos de Platão com os fundamentos do Cristianismo. Nessa tentativa, às vezes as querelas resultam em um decisivo momento para o Platonismo. Alline (1915, p. 281-282) mostra-nos um bom exemplo: desde o século IX, instaurou-se uma disputa entre teólogos imbuídos de um aristotelismo, e mal dispostos em relação a Platão, e aqueles que desdenhavam Aristóteles e viam em Platão um precursor do cristianismo. Essa disputa se arrastou por seis séculos entre os teólogos Bizantinos (de um lado a linhagem de George Hamartolos, partidário de Platão; e, de outro, Photios, partidário de Aristóteles) e culminou no Renascimento italiano, com a restauração da Academia em Florença, a tradução de Ficino e a edição de Aldus Manutius das obras gregas, dentre elas Platão. No desenvolvimento dessa querela, encontramos figuras como Constantin Psellos, admirador fervoroso de Platão, exegeta sutil dos diálogos, “suscitava entusiasmos aos seus ouvintes e lhes comunicava o amor ao helenismo e o gosto pela especulação filosófica”, nas suas interpretações alegóricas, ele introduzia todos os antigos na sociedade cristão. Segundo sua interpretação, em Homero encontra-se o dogma da trindade e em Platão as doutrinas essenciais do cristianismo.

34 Como salienta Rijksbaron (2007, p. 1), Goethe não duvidou enfaticamente que o diálogo tenha sido escrito por Platão.

35 Cf. FLASHAR, 1958, p. 3.

Goethe, tornando-se algo esvaziado de conteúdo filosófico, como se ele devesse ser um reservatório de opiniões filosóficas. Mas qual é tal ideia? Retiramos do trabalho de Engler uma indicação para armarmos uma hipótese para responder essa questão, vejamos: Goethe teria se voltado “para um ideal mais moderado e clássico de poesia” (ENGLER, 2016, p. 353), afastando-se de um ideal, que, para nós, se assemelha a algo mais entusiástico, e que é atestado por Engler como um afastamento do movimento *Sturm und Drang*<sup>36</sup>. Enquanto ainda estava próximo do movimento, Goethe escreveu um texto sobre Shakespeare, considerado pelos pré-românticos como “gênio selvagem da Natureza”<sup>37</sup>, no qual é possível constatar uma exaltação ao espírito grego e censura ao modo pelo qual os franceses se apropriaram das tragédias (ou do espírito grego), com produções excessivamente reguladas e parecidas.<sup>38</sup> Teria Goethe em vista um ideal de poesia moderado e clássico ao comentar o *Íon*, aproximando-se do que anteriormente ele havia criticado na produção dos franceses, i. e., um fazer regulado e parecido (“como se fossem sapatos”, como se fosse uma produção de sapatos)? Geralmente, a um tipo de fazer que propicia sapatos reguladamente parecidos atribuímos o adjetivo técnico, i. e., um fazer regulado e parecido pressupõe uma técnica, que garanta o caráter regulado e parecido ao que é feito por meio dela por conta de um método. Teria Goethe em vista um ideal de técnica poética ao comentar o *Íon*? Teria ele deixado de lado o que geralmente contrapomos ao que é tecnicamente regulado por um método, i. e., a inspiração poética, o entusiasmo? Ou ainda: o afastamento de Goethe de um ideal poético assentado no entusiasmo para um ideal técnico pode ter suas razões na preocupação de Goethe voltar-se para

36 Em tradução livre, como sugere Carpeaux (2019, p. 54), *Tempestade e Impulso* ou *Agitação e Urgência*. Além de ser o título de uma obra do pré-romântico Klinger, é o nome do movimento que antecedeu o Romantismo alemão. Além de se colocarem contra as convenções políticas, literárias e morais do *Ancien Régime* na Alemanha (ib., p. 66), os membros do movimento reivindicavam para si o estatuto de “gênios”. Carpeaux explica que tal conceito foi apropriado dos teóricos italianos e ingleses da Estética, significando “capacidade de criar valores de beleza sem obedecer às regras eruditas [sociais e literárias] pelas quais é formado o gosto artístico dos cultos” (ib., p. 55).

37 CARPEAUX, 2019, p. 56. Shakespeare tornou-se grave influência no movimento *Sturm und Drang*, embora tenha sido incorporado pelo movimento através das traduções em prosa de Wieland, o que impediu com que fossem vistos os seus valores poéticos, inspirando produções sem uma construção coerente, com sequência de cenas abruptas e em prosa, analisa e avalia Carpeux (ib., loc. cit.).

38 Engler (2016, p. 351) exemplifica tal afiliação de Goethe citando um trecho do texto sobre Shakespeare: “Almas gregas! É-me impossível explicar o que isso significa, sinto-o, porém, e para ser breve me refiro apenas a Sófocles e a Homero e a Teócrito, estes que me ensinaram a senti-lo. E agora apresso-me a dizer: Francesinho, que pretendes nessa armadura grega? É demasiadamente grande e pesada para ti! É por isso que todas as tragédias francesas não passam de paródias de si próprias. Como tudo aí sucede tão regulado e como se parecem! Como se fossem sapatos! E ainda tediosas às vezes, principalmente “in genere” no quarto ato, isto os Senhores sabem por experiência própria, não é preciso dizer mais nada” (em: GOETHE, Johann W. von. Para o dia de Shakespeare. In: ROSENFELD, Anatol (org.). *Autores pré-românticos alemães*. São Paulo: EPU, 1991, p. 65-71).

Aristóteles, tendo em vista a sua *Poética*?<sup>39</sup> Assim, fechado com um ideal de poesia baseado na *Poética*, Goethe não viu nada de filosoficamente sério no *Íon*. E, dessa maneira, a questão coloca-se em termos da diferença entre entusiasmo poético e técnica poética. Em termos da diferença entre *Íon* e a *Poética*, mais do que um embate pessoal de Goethe com Stolberg.

A polêmica que Goethe armou contra o seu desafeto estruturou-se numa disputa mais profunda, localizada na própria diferença entre a inspiração poética e a técnica poética, entre o *Íon* e a *Poética*. Há um desacordo profundo no modo como se compreende inspiração e técnica, sobretudo, no modo como Goethe compreendeu o seu mundo enquanto poeta, que pode ser entrevista no enérgico embate que ele faz contra um escrito que nega a capacidade técnica da poesia e atribui à poesia um caráter místico.<sup>40</sup> E nessa disputa vemos ser transmitido, como na pedra magnética, o mesmo antigo certame, que já era antigo com Platão, exceto que Goethe se colocou contra uma mistificação da poesia, que a submetia a fenômenos divinos incontroláveis, subtraindo toda a possibilidade humana. Em Platão, constata-se um tipo de advertência a tal submissão, que chama a atenção para algo que escapa ao controle humano. Contudo, não nos parece que são simplesmente eventos com direções diferentes: há em jogo distintas compreensões do que seja o humano, e suas faculdades e capacidades, e o divino. A resistência de Goethe encontra respaldo histórico na *Poética* de Aristóteles, na qual encontramos uma crítica à imagem do poeta e ao estatuto ontológico do poema, que se orienta no sentido de subjugar as atividades poéticas ao controle de uma técnica, vista como restrita ao ser humano.<sup>41</sup> Em contraste à posição da *Poética* está o diálogo *Íon*, no qual a atividade poética funda-se em um nível ontológico distinto do nível pessoal, embora não perca de vista o seu aspecto pragmático, a atividade do rapsodo.<sup>42</sup>

39 Cf. FLASHAR, 1958, p. 1. Considerando que o texto de Goethe acerca do *Íon* é de 1796, o qual está inserido nos textos pós viagem à Itália (1786-1788), é possível conjecturar que nesse período o pensamento de Goethe já estava voltado para um ideal classicista ou, nas belas palavras de Carpeaux (2019, p. 77), buscava “fortalecer o equilíbrio conquistado” pela experiência com a Antiguidade clássica, “retirando-se o mais possível da tempestade [*Sturm*] do mundo”.

40 Goethe aponta isso de modo geral no seu artigo: “Há certo fio polêmico que atravessa cada escrito filosófico, não importa quão pouco possa ser visível; aqueles que filosofam estão em desacordo com os modos de imaginar seu pré-mundo e o mundo ao seu redor, e por isso as conversas de Platão são muitas vezes dirigidas não apenas a algo, mas também contra algo.” (GOETHE, §8, tradução nossa). Também cf. FLASHAR, 1958, p. 93.

41 Engler adota a expressão “naturalização da poesia” para sintetizar a interpretação da *Poética*, que seculariza toda a atividade poética.

42 Engler (2016, p. 36, 44-46, 183, 191-2) defendeu a hipótese de que haja um “debate velado” entre a *Poética* e o *Íon*, no qual o diálogo resiste aos aspectos puramente seculares da *Poética*, colocando-se, segundo Engler, como um manifesto e, enquanto afasta-se de Aristóteles, aproxima-se de Homero e Hesíodo. Engler considera que Platão mantém presente a ação divina e restringe a ação humana à preocupação com os efeitos da poesia na educação e na vida pública.

Considerando a análise de Engler e a exposição do problema de Goethe, fica evidente que estamos diante de um deslocamento da compreensão que determina o fundamento do fazer poético, desde uma compreensão épica, que se fundamenta no divino e coloca a atividade humana de algum modo relacionada a ele, para a secularização técnica, que se fundamenta em uma exclusão do divino, amparando-se em aspectos fisiológicos e emocionais do ser humano. Nesse sentido, Platão é quem coloca alguma resistência nesse deslocamento, que é visível na constatação de que o diálogo trata do divino e do humano, da inspiração e da técnica.

### 2.2.3 A dúvida sobre a autenticidade se espalha

F. Schleiermacher, insuflado pelas considerações de Goethe, colocou na discussão problemas adicionais que emergiram da sua tentativa de dar unidade ao *corpus platonicum*, sobretudo, na medida que o *Íon* se aproximava tematicamente do *Fedro*. Em uma análise comparativa entre os diálogos, Schleiermacher afirmou que aquele possui muitos aspectos específicos que lembravam este, ainda que fossem aspectos executados de modo não claro e defeituosos.<sup>43</sup> Em vista do arranjo obscuro da temática do *Íon* e da excessiva desigualdade entre as características das personagens, Schleiermacher propôs duas hipóteses: ou se origina de um pupilo a partir de um rascunho superficial do mestre ou, sendo uma obra de Platão, e Schleiermacher não descarta tal possibilidade<sup>44</sup>, um ensaio trabalhado despreocupadamente, que dificilmente experimentou a correção da última mão; e dessa última possibilidade duas outras: ou prelúdio para uma obra maior, não executada e negligenciada, sobre a natureza da poesia ou, o que segundo Flashar (1958, p. 4.) seria a preferência de Schleiermacher, execução jocosa e polêmica de enunciados individuais do *Fedro*.

Goethe e Schleiermacher não assumiram a inautenticidade do diálogo com todas as letras, esse passo foi dado logo em seguida dentro da tradição filológica alemão nas figuras

43 O exemplo mais específico que Flashar (1958, p. 4) traz é a imagem da pedra Magnética que no *Fedro* estaria mais adequada do que no *Íon*, e por isso, para Schleiermacher, se Platão já tivesse encontrado essa imagem na época do *Fedro*, ele nos polparia deste *Íon* duvidoso. Em última instância a questão para Schleiermacher era decidir qual dos dois diálogos assumiria o posto de primeiro diálogo no primeiro grupo de três que compunham a sua classificação dos diálogos. Sobre a classificação, cf. SCHLEIERMACHER, 2002, p. 21-22.

44 Segundo ele: “enquanto nós contemplamos este diálogo [*Íon*], nosso julgamento é assim arrastado de um lado a outro, e o equilíbrio ondula instavelmente sem fornecer uma indicação decisiva, duas distintas teorias espontaneamente surgem, dentre as quais pode não ser muito fácil tomar ou manter uma determinada escolha.” (SCHLEIERMACHER, 1836, p. 149, tradução nossa). Schleiermacher (1836, p. 151) encontra a indicação decisiva no trabalho de I. Bekker, ainda que apenas apareça em um suplemento à edição, no qual ele expressa seu consentimento em relação aos argumentos de Bekker em favor da inautenticidade do diálogo.

de I. Bekker, F. Ast e E. Zeller.<sup>45</sup> Tal postura não foi unânime, pois argumentaram em defesa da autenticidade K. F. Hermann, J. Bruns, O. Immisch, Th. Gomperz, M. Pohlenz, P. Trupp<sup>46</sup>. Desses, Hermann questionou a conexão metódica dos diálogos proposta por Schleiermacher e argumentou que o *Íon* não poderia nem imitar nem suplementar o *Fedro*, pois o diálogo teria uma conexão temática com a *Apologia*, considerando-o um diálogo socrático. Tal conexão ocorreria no ponto em que Sócrates, depois de conversar com os poetas, afirma que eles não fazem o que fazem por causa de σοφία, mas φύσει τινὶ καὶ ἐνθουσιάζοντες.<sup>47</sup>

Willamowitz surgiu como uma síntese interpretativa entre as posições favoráveis e contrárias a autenticidade, sem trazer novos pontos decisivos. Inicialmente, Willamowitz utilizou um argumento histórico que se sustentava em uma relação entre Apolodoro de Cízico, mencionado em 541c7<sup>48</sup>, com uma figura histórica que em 340 a. C. aterrorizou Perinthos em nome de um sátrapa persa. Para ele ficou provado também historicamente que o diálogo era inautêntico e todas as alusões aos homens e aos poemas era desajeitada erudição.<sup>49</sup> Além disso, a própria figura de Sócrates contrasta, segundo Willamowitz, com a autobiografia na *Apologia* e com o modo como ficou conhecido na tradição. No *Íon*, Sócrates parece lecionar como um sofista na parte intermediária, na qual ele profere dois longos discursos.<sup>50</sup>

45 Flashar (1958, p. 5-6) apresenta-nos um panorama: Ast viu na tentativa do *Íon* uma má compreensão do *Fedro*, quando, por causa do entusiasmo, o rapsodo não precisaria de conhecimento científico algum e Zeller argumentou em favor da inautenticidade por causa da injustificada transferência do que pertence ao poeta ao rapsodo.

46 Flashar (ib., p. 5-9, 61, 82, 114-115.) apresenta-os assim: Bruns, Immisch e Gomperz atestam a autenticidade, considerando que o diálogo faz parte dos escritos de juventude, sem conteúdo sério, modesto, ainda que possa ser visto como um precursor do grande estilo de Platão, algo como um prelúdio para as grandes obras. Pohlenz viu-o como uma polêmica desenvolvida ironicamente, pois o conceito de “θεία μοῖρα” é tomado por Platão do *Alcibiades* de Esquines, que o tinha escrito como uma contraparte ao *Górgias* de Platão. Assim, ele reuniu no *Íon* o conceito de “θεία μοῖρα” com o conceito de “ἐνθουσιασμός” em uma resposta provocativa a Esquines. Já no *Fedro* tais conceitos foram desenvolvidos positivamente. Trupp considerou um diálogo cheio de ironia, mas o restringiu porque ele não estaria nem em relação aos poetas nem aos rapsodos, de modo geral, apenas ao rapsodo Íon, de modo particular, pois mesmo vendo o seu fazer vinculado ao entusiasmo divino, quer ser chamado de divino apenas por sua exagerada vaidade.

47 Sócrates, depois de ter ido falar com os políticos, lidando com a sentença do oráculo de que não existe ninguém mais sábio do que ele, vai aos poetas e em pouco tempo percebe acerca deles isto: que não fazem as coisas que fazem por sabedoria, mas por algo natural e estando entusiasmados, como os adivinhos e profetas, em *Ap.* 22b-c. A justificativa de Hermann foi contra-argumentada por Zeller, que atacou dizendo ser infundada a relação entre os diálogos pela falta de fundamentação para a transferência entre o que aparece na *Apologia* vinculado ao poeta e no *Íon* em relação ao rapsodo. Em defesa, justificou-se que um possível falsificador, ao imitar a *Apologia*, teria escolhido justamente um poeta e não um rapsodo, por isso, segundo Flashar (ib., p. 5-6), Hermann foi quem melhor julgou o *Íon*.

48 Apolodoro de Cízico é mencionado no final do diálogo, em 541b-c, como um estrangeiro que os atenienses teriam escolhido muitas vezes como seu general, contestando a afirmação de Íon de que eles não o escolheriam para general, pois acreditam ser mais suficientes do que os estrangeiros. A escolha de Íon para general vem de uma pergunta de Sócrates: se ele é general e rapsodo, por que escolheu ser rapsodo dos helenos e não general?

49 Cf. FLASHAR, 1958, p. 8, 98.

50 Sobre esse último argumento, Flashar (ib., 75-77) contra-argumenta, sugerindo que a estrutura mítica do diálogo mostra Sócrates mais como Diótima do que um sofista.



Wilamowitz ainda argumentou que o diálogo poderia ter alguma filiação com o *Simpósio* de Xenofonte, mas logo abandonou tal opinião e, por fim, avaliou o seu argumento histórico como inconclusivo, passando a considerá-lo autêntico, embora uma tentativa inacabada e deficiente na condução, retomando um tom similar ao de Goethe e Schleiermacher, diferenciando-se deles na justificativa de que o exagerado humor é graças à alegria do jovem Platão, que usa do humor para blasfemar o que antes lhe era sagrado, i. e., a poesia.<sup>51</sup>

P. Friedländer estabeleceu um novo patamar na interpretação do *Íon*, considerando-o como o começo do programa poético de Platão, cujos problemas estender-se-iam e tornar-se-iam mais claros no *Mênon*, *Fedro* e nas *Leis*. No *Mênon*, p. ex., existe o contraste entre o modo entusiástico e o conhecer socrático-platônico, enquanto que no *Íon*, segundo Friedländer (2004, 538; 540-1), encontrar-se-ia apenas o primeiro passo que possibilitaria uma orientação para a distinção entre o modo de vida sapiente e o modo de vida do poeta. Assim, o ataque aos rapsodos e ao seu papel educativo seria no máximo uma intenção secundária do diálogo, sendo o principal problema a natureza dual entre pensador e poeta. Novamente, trata-se do antigo conflito entre a filosofia e a poesia que se manifestaria no próprio Platão, já que ele compreenderia tanto o poeta e o filósofo juntos, mas ambém poderia distingui-los porque os tinha consigo. Por isso, Friedländer (ib., p. 535-7) julgou que no *Íon* encontra-se o começo de se lidar com esse problema pelo aspecto do entusiasmo.<sup>52</sup> Seguindo o caminho aberto por Friedländer, O. Apelt e K. Hildebrandt consideraram o diálogo autêntico e cada um o interpreta a partir de uma relação com a poesia. Apelt é de opinião diametralmente oposta à opinião de Friedländer, para ele o *Íon* é a despedida de Platão da poesia, registrada pelo conflito entre a filosofia e a poesia: ele queimou os seus poemas e banuiu a poesia que tinha se colocado conflitante à filosofia. Hildebrandt opôs-se a ambos porque observou no *Íon* uma elevação da poesia a uma altura solitária, revelando a dificuldade de Íon em atingi-la como o aspecto jocoso do diálogo.<sup>53</sup>

Um próximo passa na argumentação a favor da inautenticidade foi dado por J. Moreau, que analisou o diálogo distinguindo o seu conteúdo e a sua forma. Ele defendeu que o *Íon* era composto de temas platônicos, mas a forma de composição e o arranjo do pensamento não eram, retomando traços da argumentação de Schleiermacher: provavelmente

---

51 Cf. ib., p.8, 75, 82.

52 Cf. ib., p. 10.

53 Cf. ib., p. 10-11. Além desses intérpretes, L. Méridier retomou o argumento de que o problema no *Íon* está na relação de Platão com a poesia e não em relação ao rapsodo e a sua possível capacidade de fazer a exegese do poeta.

um aluno de Platão o teria escrito, utilizando temas do *Fedro*. Ao fim, Moreau não ficou convencido de seus argumentos e admitiu que: “ficaremos surpresos que depois disso ainda tenhamos dúvida sobre a autenticidade do diálogo”<sup>54</sup> (FLASHAR, 1958, p. 12, tradução nossa). Em resposta ao artigo de Moreau, W. J. Verdenius rebateu a objeção de que o *Íon* seria um aglomerado de temas, indicando que o modo pelo qual Platão escreveu os seus diálogos não é o de tratar uma vez por todas cada tema em cada diálogo, mas seu método consistiria em “retornar sem cessar sobre os mesmos problemas gerais, mostrar as mesmas razões sobre outros aspectos e revestidos sobre outros argumentos”<sup>55</sup> (VERDENIUS, 1943, p. 234, tradução nossa). A crença de que o *Íon* seria um acúmulo de temas fundou-se na dificuldade em distinguir qual é propriamente o assunto do diálogo, que, para Verdenius, não está no ataque ao poeta ou ao discurso do poeta, mas no trabalho exegetico que o rapsodo faz dos poemas.<sup>56</sup> Para H. Diller (1955, p. 172), tanto Moreau quanto Verdenius consideraram que o centro do diálogo, que encontra um paralelo em *Prt.* 338e, está na luta contra a reivindicação da sofística (sofistas e rapsodos) em avaliar e valorar os poemas enquanto um fator educacional.<sup>57</sup>

A marca deste último trecho desta sessão fica sendo a tentativa de buscar no *Íon* um registro do pensamento de Platão mesmo que o diálogo não tenha sido escrito por ele. H. Gundert buscou recolocar os problemas encontrados no *Íon* em relação ao pensamento de Platão e, com isso, defendeu que o ataque é contra o vaidoso intérprete, que traz com ele a imagem do iluminado, esclarecido e sofisticado poeta. O *Íon* é um registro do esforço de Platão em separar o rapsodo do poeta, embora, avalia Gundert, fracasse em recuperar a imagem autêntica do poeta.<sup>58</sup> Reconhecendo as inúmeras opiniões, algumas até contraditórias,

54 Flashar (1958, p. 12.) avalia os argumentos de Moreau como favoráveis à defesa da autenticidade do diálogo na medida em que ele estabeleceu paralelos temáticos entre o *Íon* e outros diálogos como, p. ex., o *Fedro*. Outro paralelo é *Protágoras*. 338e-339a, onde, de acordo com Moreau, há a mesma dissolução de aporia por meio do entusiasmo, o que indicaria a inautenticidade do diálogo, pois essa não é a marca dos diálogos de juventude.

55 Verdenius (1943, p. 234) viu no método de Platão em retomar questões gerais a partir de diferentes aspectos o problema fundamental da interpretação das próprias obras platônicas. A determinação da relação entre a situação especial e o tema geral, entre a expressão particular e a intenção mais profunda.

56 Cf. FLASHAR, 1958, p. 12. A segunda objeção de Moreau, indicada na nota 45, não se sustenta, segundo Verdenius, na medida em que não ocorreria interrupção de aporia porque o *Íon* não é um diálogo aporético, mas o lugar onde Sócrates fala da essência do entusiasmo, uma crença que ele já tinha exposto no *Criton*. e na *Apologia*. Verdenius (1943, p. 236) rejeitou que o final do diálogo indicasse uma dissolução de aporia, não sendo mais que outra caracterização da vaidade do rapsodo.

57 O papel do rapsodo enquanto intérprete dos poemas seria o de trazê-los para dentro de certa compreensibilidade para os ouvintes e o de usá-los para resolver questões práticas.

58 Cf. FLASHAR, 1958, p. 13. Seguindo o panorama de Flashar (ib., p. 13-14.), temos: F. Mehmen encontrou no *Íon* um testemunho para o fundamental pensamento platônico, que revelaria a impossibilidade de buscar a verdade por meio de Homero, da poesia e da tradição. L. Roussel viu no diálogo um monumento da ignorância, do erro e da felonía, indicado pelo desconhecimento de Platão sobre a arte e a sua incapacidade de agarrar a complexidade das coisas humanas.

H. Leisegang manifestou que “são diferentes os pontos de vista sobre o sentido do todo e o propósito ao qual ele (o *Íon*) deve servir. Mantém-se em aberta a pergunta, i. e., qual o sentido mais profundo deve ter o escárnio ao rapsodo”<sup>59</sup> (FLASHAR, 1958, p.14, tradução nossa). C. La Drière, estimulado por Verdenius, reconheceu que no *Íon* há um problema relacionado ao poeta, ainda que não relacionado à poesia nem à recitação da poesia, mas ao “método científico na estética, pois Platão mede a arte com a medida da ciência” (FLASHAR, 1958, p. 14, tradução nossa), apesar de nunca tê-la alcançado. U. Albini, também seguindo Verdenius, identificou o problema do *Íon* com o trabalho de explicação do poeta, uma das atividades que o próprio rapsodo não nega ter capacidade. O diálogo seria, para Albini, uma tentativa não séria e pouco definida de libertar e limitar o campo do conhecimento. Diller vê dificuldades sérias no *Íon*, não tanto no conteúdo do pensamento, que são autenticamente platônicos, mas na orientação (processo) do pensamento, embora veja em grande parte desse aspecto também um autêntico processo platônico que é iluminado completamente pela filosofia platônica. Todavia, esses complexos pensamentos não estariam combinados em uma unidade completamente satisfatória. Diller aponta, então, que a introdução ao tema é abrupta, a segunda parte do diálogo, que é uma parte essencial do problema, parece suprimida, aspectos da personagem Sócrates não aparecem como arte platônica, trechos que parecem que foram incluídos, ressoam como concessões perturbadoras (533b-c; e 532e/533c) e o trecho 531a5-b10 deveria ser suprimido por não fazer parte da prova. As dificuldades fizeram com que ele colocasse de novo a alternativa de Schleiermacher: ou uma obra trabalhada resumidamente ou inacabada, revista por um aluno. Diller (1955, p. 186-187) tende a esta última opção porque manteria preservado o objetivo significado dos elementos conceituais do *Íon* para a filosofia de Platão, elementos que documentam o pensamento platônico, ainda que não tenha sido escrito por ele ou que traga dificuldades em conciliá-lo aos outros diálogos.<sup>60</sup>

#### 2.2.4 A superação da questão da inautenticidade e a tentativa de se delimitar o núcleo temático do *Íon*

59 Embora manifeste essa opinião, Leisegang (ib., p. 14), por um lado, viu a fragilidade argumentativa de *Íon* ao cair nas interrogações imprópriamente lógicas de Sócrates, seguindo a opinião de Goethe; por outro lado, viu um teor filosófico no próprio método lógico de Sócrates.

60 Sobre as considerações de Albino e Diller, cf. FLASHAR, 1958, p.15.

Iniciaremos esta seção com um estudo dos argumentos de Flashar, desenvolvidos ao longo de sua interpretação do *Íon* no capítulo intitulado *Interpretação do diálogo Íon*<sup>61</sup>, pelos quais ele contra-argumentou três aspectos recorrentes nas justificativas dos intérpretes supracitados sobre a inautenticidade: o caráter inacabado, o aspecto de rascunho e a falta de seriedade filosófica.

A primeira contra-argumentação encontra-se logo no início da seção, onde Flashar destacou uma caracterização que Platão faz na abertura do diálogo, presente em outros diálogos, e que normalmente é contraposta a Sócrates. Embora o *Íon* comece com uma profusão de plurais que aproximam as personagens, o rapsodo é apresentado como um transeunte, alguém que está de passagem e que compete nas festividades indo de cidade em cidade. Essa caracterização afasta as personagens, pois em contraposição a esse modo, Sócrates é aquele que não sai de Atenas e não sabe o que se passa fora da cidade.<sup>62</sup> Esse aspecto fundamental das personagens, que se constrói inicialmente em um curto trecho, torna-se uma radical separação quando é explicitado nos termos da resposta de Sócrates ao escutar de Íon que a ele agrada escutar sábios como Sócrates (*Íon*, 532d). Sócrates recusa a aproximação que o rapsodo tentar fazer dele com os sábios e revida dizendo que sábios seriam os próprios rapsodos e atores, aqueles que cantam os poemas (incluindo Íon com o uso do “ὅμεις”), enquanto que afirma dizer nada que não seja a verdade como parece a um homem simples, não qualificado, dizer.<sup>63</sup> Nesse trecho, Flashar observou que a conversa passa de uma particular crítica ao rapsodo Íon para uma generalização a todos os rapsodos e atores que fingem ser sábios ou que são vistos assim, permitindo ver o estreito trecho inicial do diálogo como um engenhoso jogo entre aproximação e afastamento. O modo como Sócrates reage é também recorrente dele<sup>64</sup> e a simplicidade (falta de qualificação) de Sócrates contrasta-se com o esplendor dos sábios, por isso a verdade de Sócrates é contraposta ao discurso ornado de

61 FLASHAR, 1958, *I Interpretation des Dialogues Ion*, p. 17-96.

62 Cf. ib., p. 18-20. Em *Rp.* 600d-e: se Homero tivesse sido capaz de ajudar os homens em relação à virtude, eles teriam deixado-o andar por aí, de um lado para outro, como rapsodo ambulante (ῥαψωδεῖν ἂν περιιόντας εἶων)? Outros exemplos: no prêmio do *Hípias Maior*, em 281a-c, é apresentada uma imagem similar, quando Hípias explica a Sócrates porque faz tempo que ele não aparece em Atenas. Na explicação, Hípias afirma ser enviado para outras cidades toda vez que a Élide tem alguma questão para tratar. Na *Apologia*, em 19e-20a, também encontramos a mesma caracterização quando Sócrates diz que para ele parece ser belo se alguém é capaz de ensinar homens, citando Górgias de Leontino, Pródico de Ceos, e Hípias de Élide; cada um desses nas cidades que vão, persuadem os jovens. A mesma imagem no *Teages*, em 128a, quando Sócrates também mencionando aqueles que podem ensinar os mais jovens, citando Pródicos de Ceos, Górgias de Leontino e Polus de Acragas, os quais são tão sábios que vão para as cidades persuadir os jovens. Os poetas, os políticos e os sofistas ficam caracterizados nessas referências como aqueles que andam de cidade em cidade.

63 Cf. FLASHAR, 1958, p. 47. *Íon*, 532d7-8. Em nota, Flashar (ib., p. 48, n. 4) lembra-nos que a *Apologia* está repleta de afirmações de que Sócrates fala a verdade. São elas: 17b, 18a, 20d, 22a, 22b, 24a, 28a, 31c, 31e, 32a, 33c, 33d.

Íon, avaliou Flashar (1958, p. 48).<sup>65</sup> Na maneira como se constrói a diferença entre Sócrates e, agora, os rapsodos e atores em geral, Flashar (1958, p. 49-51) argumentou contra o caráter inacabado ou de rascunho, pois o que vemos, em composição com a primeira indicação, é uma imagem que ilustra o modo sofisticado, enquanto aqueles que deteriam certa sabedoria e peregrinariam de cidade em cidade, junto de multidões, persuadindo-os. Íon apresenta essa sabedoria como aquele que detém a arte de fazer belas palavras e por essa arte ele vê todo o campo da poesia, i. e., a poesia é a arte de ornar, ordenar bem as palavras. Assim, a pequena peça estaria firmemente enraizada no pensamento platônico, pois os termos “verdade” e “sábio” se fundam na antítese entre retórica e filosofia, negando também a falta de conteúdo filosófico. Não obstante, cabe ainda destacar que a personagem Íon não é linear ao longo de todo o diálogo e o que começa como uma reivindicação pela habilidade rapsódica, mostra-se como aparente e se derriba em uma falta de conhecimento.<sup>66</sup> Com isso, nem a personagem Íon deve ser vista como um rascunho ou inacabada nas suas exageradas características, mas ela mesma joga um jogo intrincado na impossibilidade de se manter em tudo que ela reivindica para si.

A segunda contra-argumentação de Flashar tentou negar a objeção de que o *Íon* é um diálogo sem conteúdo filosoficamente sério, fundamentando-se no *ἑλεγχος* acerca da *τέχνη* do rapsodo, que tem como ponto central a premissa de que a *τέχνη* é um todo. Essa premissa e o desenvolvimento até ela mostram a doutrina da união dos opostos que, neste momento do diálogo, é aplicada como critério de *τέχνη*, o que para Flashar evidenciaria um estágio do pensamento platônico e “quão infundada é a visão de que o diálogo *Íon* seria nada além de um

64 O mesmo modo que aparece em *Íon* 532d1, caracterizado como *οἷον εἰκὸς ἰδιώτην ἀνθρώπων*, em *Hip.Ma.* 288d4-5, aparece como *οὐ κομψὸς ἀλλὰ συρφετός, οὐδὲν ἄλλο φροντίζων ἢ τὸ ἀληθές*.

65 Dizer a verdade, contrapondo-se a um discurso ornado, está presente em outros momentos do *corpus* como, p. ex., em *Grg.* 462e6. Em *Smp.* 198c5-199b5, quando o discurso verdadeiro, opondo-se ao ornamentado e a fina educação, seria suficiente para falar acerca do amor. Sócrates antes de começar o seu discurso, fala aos convivas e ao anfitrião, sobre o modo do seu discurso e dos que o antecederam. Nesse trecho toca-se no mesmo ponto do *Íon*, por um lado, os discursos ornados, elaborados e, por outro lado, o discurso simples que diz a verdade, pelo qual Sócrates diz estar de acordo com ele próprio. Flashar indica, em *Hip.Mi.* 372a6-c5, outra passagem de Sócrates na qual encontra-se uma justaposição direta entre *ἀλέτης* e *σοφός*. Flashar interpreta a passagem como possibilidade de compreender o termo *ιδιωτικός* em *Íon* 532e1, pois no trecho escutamos de Sócrates que ele fala a verdade, falando que é obcecado em relação as perguntas que ele faz aos sábios, sendo esse o único ponto em que ele é bom, as quais são prova de sua ignorância e mostram uma diferença entre Sócrates e os sábios: Sócrates não tem vergonha de aprender enquanto que os sábios devem sustentar uma reputação. Enquanto que Sócrates sustenta a si mesmo no que ele chama de *οὐδὲν εἰδώς*. Cf. FLASHAR, 1958, p. 48.

66 Cf. *ib.*, p. 87-88.

produto literário de jocosa ironia sem conteúdo filosófico mais profundo”<sup>67</sup> (FLASHAR, 1958, p. 43, tradução nossa).

Sobre a τέχνη, Flashar (1958, p. 80-81) salientou que se desenvolve no *Íon* um exame detalhado acerca dela não visto em outros diálogos de juventude que lhe asseguraria um significado filosófico. Do mesmo modo, ocorreria em relação ao ἐνθουσιασμός, nome dado para descrever o modo como os poetas escrevem os belos poemas, cuja origem não é humana, mas divina, e que mostra uma relação entre homens e divino, no caso dos poetas uma relação na qual eles interpretam os deuses. Para Flashar, é partir da estrutura do ἐνθουσιασμός que mais tarde um aspecto essencial da filosofia de Platão desenvolver-se-á, conhecido como reino intermediário demoníaco (dämonischen Zwischenreiches), o reino entre deuses e homens. O ἐνθουσιασμός do ponto de vista do reino intermediário é mais uma prova contra a argumentação de que o *Íon* é pouco filosófico.<sup>68</sup>

Além da crítica história e da contra-argumentação a favor da autenticidade e do valor filosófico do *Íon*, Flashar propôs também uma interpretação positiva ao diálogo e trouxe questões metodológicas. Ele (1958, p. 95), p. ex., foi contra as opiniões que consideram o diálogo por apenas um aspecto: ou o poeta ou o rapsodo ou o esclarecimento do poeta, pois essas opiniões se fixam em apenas um aspecto da questão do diálogo. O problema reside no fato de que o diálogo não responde a cada uma das questões individualmente, mas as trata unilateralmente, sempre indicando o problema para além do próprio diálogo, em um horizonte mais amplo que será respondido apenas nos diálogos posteriores. Flashar também argumentou

67 Flashar (ib., p. 44) ainda indicou que a doutrina da união dos opostos aproximaria o diálogo de outros, tais como: em *Hípias Menor* vê-se na prova da superioridade de Odisseu frente a Aquiles, que Sócrates fornece a Hípias, contra a própria opinião de Hípias, a presença da doutrina da união dos opostos na medida em que Odisseu para mentir sobre certo assunto deve conhecer a verdade sobre o mesmo assunto. Nesse sentido, *Íon* e *Hípias*, ambos, “na sua falta de compreensão sobre a estrutura do conhecimento, [...] separam cada metade da outra atribuída a eles na área de uma τέχνη” (ib., loc. cit.) deixando de perceber que o mesmo conhecimento abrange os seus opostos. O mesmo pensamento aparece em *Smp.* 223d, quando Sócrates faz com que Aristófanes e Agatão concordem com ele em relação a quem escreve comédias ser também escritor de tragédias. Ainda no desenvolvimento da seção da τέχνη do rapsodo, Flashar (ib., p. 43-6) analisou o trecho 531e9-532b7, e o desenvolvimento argumentativo que leva à conclusão de que o rapsodo, não detendo τέχνη acompanhada de ἐπιστήμη ao falar de Homero, mostraria uma engenhosa argumentação que revelaria a inconsistência das críticas que dizem que o diálogo seria uma obra de juventude, marcada por um humor alegre sem nada de filosófico. “Esse resultado é assim obtido por uma operação lógica seca, na qual sentenças inteiras são estritamente inferidas repetindo-as várias vezes, como impôs o termo τέχνη. Também desse ponto de vista, a visão de que o *Íon* é um produto do iniciante Platão, escrito com um espírito jovial, sem conteúdo filosófico, prova ser incorreta.” (ib., p. 46).

68 Cf. ib., p. 65. Como exemplo desse desenvolvimento, temos a passagem em *Smp.* 202d7-203a8. Ainda dentro do escopo do ἐνθουσιασμός, Flashar (ib., p. 65, n 5) sublinhou o conceito “θεία μοῖρα” que também encontraria fora do *Íon* um amplo desenvolvimento não apenas relacionado à poesia, cf.: *Ap.* 33c6; *Prt.* 322a3; *Men.* 99e6; *Phd.* 58e6; *R.* 493a1; *Phdr.* 230a5, 244c3; *Criti.* 121a8; *Lg.* 642c8, 875c4, 931e5; *Ep.* 7. 326b3; *Epin.* 985a6.

que não se deve ficar preso à imagem de Íon e nem à opinião de que o diálogo se refere exclusivamente à pessoa que o nomeia e a polêmica com Sócrates: “Embora a superação de Íon tenha um papel no diálogo, não é nem seu único ou primário sentido. O combate contra Íon só acontece na superfície da conversa, a polêmica superficial, por assim dizer, um acidente do filosofar platônico.” (ib., p. 93, tradução nossa). Esse aspecto é sustentado sobre uma passagem do *Górgias*, na qual Sócrates afirma que ao fazer as perguntas ele não está atrás de Górgias, pessoalmente, mas da conversa (λόγος), para que ela vá adiante e que se faça evidente acerca do que se fala (λέγεται).<sup>69</sup> Com esse pensamento, Flashar justificou que ultrapassando a zombaria, ainda existe no diálogo uma direção para onde as verdadeiras preocupações de Platão residem, olhando filosoficamente para a discussão, as preocupações vêm daquilo que no diálogo é apresentado como a impossibilidade de Íon falar de Homero por meio da τέχνη e ἐπιστήμη.

O autêntico significado do diálogo, entretanto, pode apenas ser visto na discussão filosófica. Pois o resultado externo, de que o rapsodo Íon não consegue falar acerca de Homero pela τέχνη e ἐπιστήμη, está colocado em um amplo horizonte, no qual é impossível ter um conhecimento conforme uma τέχνη acerca dos objetos da poesia, ou mesmo acerca do que Platão chama τὰ μέγιστα, uma vez que esta elevada amplitude transcende a amplitude dos τέχνηαι (FLASHAR, 1958, p. 92-93, tradução nossa).

O diálogo assume uma região superficial de aparências, onde identificamos o embate que soa mais zombeteiro e irônico e que em várias interpretações suscitou dúvidas em relação à dificuldade de compreender a razão de Platão escrever um diálogo com um rapsodo. Nessa região temos a aparente imagem de Íon caracterizada por Flashar como sofisticada no sentido de adotar um comportamento sofisticado sobretudo naquilo que eles reivindicam como conhecimento seguro (conhecimento *a priori*).<sup>70</sup> A atividade de Sócrates, chamada por Flashar de *pragma*, desnuda a aparente capacidade de Íon fundada em um conhecimento seguro, na medida em que Sócrates se move em direção à verdade, tal capacidade e conhecimento mostram-se infundados:

69 *Grg.* 453c1-4, 454c, 457e; *Phlb.* 59b10; *Euthd.* 307b6.

70 A imagem do sofisticado rapsodo compõe aspecto central da interpretação de Flashar, que fixa em Íon e na classe toda de rapsodos uma inclinação e um envolvimento com os sofistas que os fizeram se desvincular de uma antiga tradição de rapsodos. Sobre a imagem sofisticada dos rapsodos, ver nota ao termo “ῥαψωδός” nas notas da tradução. Indicações aos sofistas no trabalho de Flashar: p. 1, 18, 25-29 (nesse trecho, Flashar colocou a questão histórica da aproximação dos rapsodos aos sofistas (nomeadamente Górgias) e os aspectos que aproximam ῥαψωδική τέχνη e ῥητορική τέχνη. Trata-se de um mero φαίνεσθαι, sem conhecimento. Fica também explicitado o papel do sofista na interpretação de Flashar: o diálogo *Íon* é visto como um testemunho da luta de Platão contra a sofística), 31-32, 44-45, 49-50, 66, 70-77, 86-87, 94-95.

O contra-argumento platônico, para a reivindicação sofística ter um conhecimento seguramente disponível mesmo das coisas elevadas, é a dialética, que nem sabe tudo, mas pode, no entanto, verificar tudo pela proximidade ou distância em relação a ἀληθές (FLASHAR, 1958, p. 94, tradução nossa).

Então, o diálogo tem o seu sentido determinado pela busca à verdade e a partir dela e como primeiro efeito mostra que o conhecimento que Íon rogava para si, como que disponível às mãos, era aparente. Isso ocorre nas duas seções do ἔλεγχος e na parte central do diálogo, i. e., nos dois momentos em que se trata de τέχνη-ἐπιστήμη e ἐνθουσιασμός. Nesses momentos, o rapsodo Íon entra em aporia, mesmo que parcial, em relação a duas possibilidades de conhecimento. Embora Íon não seja “fisgado”<sup>71</sup> (541e6-542a1) por nenhuma dessas duas possibilidades, ou melhor, embora transite entre elas, e nenhuma delas prenda-o, cada uma das possibilidades trata de uma possibilidade de conhecimento. Por isso:

A referência a pragma [sic] de Sócrates, entretanto, coloca a área de assunto da poesia em explícita analogia com a da filosofia: o mesmo problema surge para o 'conhecimento' da poesia e da filosofia. O conhecimento da τέχνη, embora seguro, mas limitado em sua aplicação, não é suficiente para agarrar o que é o assunto da poesia e da filosofia. [...] Isso significa que continua negada à poesia, que, se consegue algo belo e grandioso sem τέχνη, pode apenas realizar isso com ἐνθουσιασμός (FLASHAR, 1958, 94, tradução nossa.).

Flashar indicou o ἐνθουσιασμός como o lugar de paralelismo entre a filosofia e a poesia, embora no *Íon* trata-se apenas da poesia, é no Fedro, “no qual a dialética filosófica está completamente em desenvolvimento” (FLASHAR, 1958, p. 94, tradução nossa), que o trabalho do filósofo é também interpretado como ἐνθουσιασμός.

A partir do exame de Flashar, apresentado brevemente aqui, o diálogo *Íon* se coloca em um patamar dentro dos estudos platônicos no qual a questão da autenticidade perde a sua relevância, como se fosse revertida o resultado que as duras opiniões de Goethe tiveram, ainda que entre os estudiosos perdure divergências sobre a temática do diálogo. No prólogo do artigo *Technê, Inspiration and Comedy in Plato's Ion* de F. Trivigno, p. ex., o autor sintetiza em três aspectos as dificuldades interpretativas entre os estudiosos. Primeiro Trivigno identificou uma convergência de opiniões no sentido de que Sócrates tem a intenção

71 Sócrates traz a imagem de Proteu, figura mítica que se mostra em constante mutação. Nessa passagem, refere-se à capacidade dos sofistas de não serem pegos e sempre escaparem. Íon aqui tenta escapar se mostrando como um στρατηγός sem, contudo, fazer a ἐπίδειξις. Sobre Proteu, ver nota à expressão “ὥσπερ ὁ Πρωτεύς” nas notas à tradução. Sobre a interpretação de Flashar acerca de Proteu, cf. FLASHAR, 1958, p. 87-8.



de mirar em ou atacar algo/alguém, embora não exista concordância de quem ou o que seria o seu alvo. Flashar, p. ex., defendeu que Sócrates teria como alvo os sofistas (mesmo que eles apareçam indiretamente pelas características que os rapsodos compartilham com o tipo dos sofistas, como vimos acima; e mesmo que ele próprio critique a maneira como interpretações se fixam em algum alvo e perdem outros aspectos do diálogo); Verdenius sustentou que o alvo de Sócrates são os próprios rapsodos; P. Murray, a autoridade dos poetas; E. N. Tigerstedt interpretou como alvo a poesia e a noção de inspiração poética; La Drière, a crítica da poesia e K. Dorter, a arte.

O segundo aspecto indicado por Trivigno (2012, p. 283; *ib.*, loc. cit., n. 1.) é o problema que os estudiosos encontram em ter de lidar com o tom cômico e jocoso, sobretudo a excessiva estupidez pela qual o rapsodo é apresentado. Já vimos como esse aspecto marcou as opiniões de Goethe e a repercussão a partir dele, levando a uma série de argumentações contra a autenticidade do diálogo. Murray (1996, p. 98-99.), p. ex., traz outra abordagem, pela qual considera na excessiva estupidez do rapsodo uma indicação de que o alvo de Sócrates não são os rapsodos, pois seria um ataque sem valor, tomando a já conhecida fama que os rapsodos possuíam na época. O próprio Trivigno (2012, p. 284-285) usa as excessivas características do rapsodo para sustentar que a intenção de Platão é provocar uma rejeição à autoridade da personagem, encaminhando o leitor para um ponto filosoficamente sério, embora não defenda que o diálogo possua como alvo exclusivo a rapsódia, mas inclui o poeta e a poesia, precisamente no que diz respeito à autoridade deles.

O terceiro aspecto indica a dificuldade dos estudiosos em lidar com as duas visões negativas que o diálogo traz acerca do fazer do rapsodo e do poeta. Trivigno nomeia a primeira visão de “consideração da técnica” (530a1-533c7) da composição poética e da interpretação, que, para ele, são atividades totalmente racionais e técnicas, e, “revertendo inteiramente o curso”, a “consideração da inspiração” (533c8-536d3), que explica a composição e interpretação poética pela inspiração divina. Segundo Trivigno (2012, p. 283-284), existe uma ampla diferença e incompatibilidade lógica entre as considerações, o que leva os estudiosos a divergirem e a escolherem uma ou outra como a visão de Platão sem consenso de qual seja, nem uma unidade orgânica. Trata-se de um problema que persegue todos os intérpretes, após a superação da questão da autenticidade, que diz respeito à dificuldade em determinar uma unidade orgânica, cuja compreensão compreenda as características exageradas das personagens, quem é o alvo de Sócrates e forneça uma razoável

unidade à técnica e ao entusiasmo. A unidade orgânica deve mostrar o liame do diálogo, que uni Sócrates e Íon, nos seus exageros, técnica e entusiasmo, divino e humano, filosofia e poesia.

Pappas, no seu artigo intitulado *Plato's Ion: the problem of author*, desenvolveu o argumento da irreconciliabilidade entre filosofia e poesia, interpretando o *Íon* como uma antecipação do argumento que Platão desenvolveu na *República*, no Livro X. Pappas propôs o que ele chama de habilidade especializada do rapsodo em Homero para compreender o problema da ignorância de Íon. Essa especialização aparece na primeira seção do diálogo (531a-533c) como a preferência de Íon por apenas um pouco, em que ele não possui um conhecimento geral, mas compreende cada linha de Homero dentro do contexto dos poemas de Homero. Segundo Pappas, nem Homero teria um conhecimento geral, mas o que ele sabe sobre condução, p. ex., não é um conhecimento total e geral sobre a habilidade de conduzir cavalos, mas o que ele, Homero, sabe sobre condução. E assim, quando Íon compreende algo sobre o que Homero fala de condução, ele não compreende algo geral que poderia servir de base para compreender e analisar outros poetas, mas algo específico em Homero: “o que é especial e idiossincrático acerca do tratamento de Homero para a condução” (PAPPAS, 1989, p. 384, tradução nossa). A hipótese de Pappas é que a primeira seção do diálogo marca uma reivindicação por conhecimento. O conhecimento que Sócrates espera e reivindica é o de um médico, como exemplifica Pappas (ib., p. 382-385), que pode usar ou rejeitar os conselhos medicinais da *Iliada*, mas ele faria isso sem considerar a função deles no próprio poema. Desse modo, os conhecimentos medicinais que Íon tem a partir do contexto da *Iliada*, torna-se a maneira como ele compreende o mundo.<sup>72</sup>

Pappas conjecturou que a motivação de Íon em permanecer nesse nível de ignorância seria apenas justificada por uma espécie de irracionalidade, que no diálogo encontraria uma referência na invenção de Sócrates sobre a cega atração magnética entre poetas e a sua audiência. Pappas desenvolveu seu argumento aproximando o problema de Íon com a condenação que Platão faz da poesia no Livro X da *República*.<sup>73</sup> A aproximação é possível a partir do que ele chama de “noção de perspectiva na poesia”, que se assemelha ao que é apresentado no Livro III (392c-398b), i. e., que a poesia imita as aparências desde a maneira

72 Íon não busca um conhecimento geral, que seria próprio de uma técnica, mas o rejeita. Pappas (ib., p. 385) considerou que Íon vira as costas para a verdade em cada assunto, preferindo saber apenas o que Homero pensa. E Pappas (ib., loc. cit.) ainda avaliou que do ponto de vista de Sócrates, a atividade de Íon é uma perversa escolha da ignorância em detrimento do conhecimento.

73 Pappas (1989, p. 386) referiu-se à acusação de que a arte poética imita a aparência das coisas (602a-c) e de que essas imitações agem sobre as partes inferiores da alma (603a), a poesia encoraja paixões irracionais.

como as aparências aparecem ou para as personagens ou para o narrador: “aparência é aqui aparência para alguém” (ib., p. 387).

Vejamos um exemplo usado por Pappas (1989, p. 388-389): a morte de um jovem é sempre vista pela família como a morte de um filho ou de um irmão (essa visão é a visão perspectiva da poesia), embora ainda se possa recorrer a uma visão filosófica, na qual a morte de um jovem é a morte de um jovem em relação à condição geral da vida humana. Segundo o argumento de Pappas, Íon está preso e fascinado pela visão perspectiva da poesia que seduz pelo aspecto particular, individual e idiossincrático. Ficar exposto repetidamente a essa visão nos impede, pois, de sabermos o que significa, como no exemplo acima, a morte de um jovem. Íon, ao restringir-se a Homero, parece não se dar conta de que aquilo é apenas a visão de Homero e toma-a como uma visão geral. A partir disso desenvolve-se um efeito cascata que chega até o seu público, que considera que o que Íon fala não é uma visão de Íon sobre Homero, mas a toma por geral. O ponto irreconciliável entre poesia e filosofia aparece aí: enquanto a filosofia reivindica um conhecimento geral, a poesia é sempre um conhecimento parcial de personagens e narradores em um contexto especificamente particular.

Graig Ladrière propôs que o assunto principal do diálogo não está no processo de produção poética, nem no processo de recitação de poemas, mas no que compreende a apresentação de comentários dos poemas, que foi chamado por Ladrière de crítica literária (no sentido do seu método e se nele há um aspecto científico): “o problema do *Íon* não é a poesia, e não é a recitação da poesia, mas a crítica da poesia tal como Íon a prática; e, por implicação, tal crítica para toda arte similar” (LADRIÈRE, 1951, p. 29). Com isso, o problema difere-se da questão na *República*, na qual há uma reivindicação do poeta como professor e se apresenta como o começo, no ocidente, da especulação em relação à questão sobre um método científico na estética.<sup>74</sup>

A partir da questão da crítica, o diálogo ganha uma unidade de discussão que gira em torno de “falar sobre Homero”, “expressar pensamentos acerca de Homero” e “expressar o pensamento de Homero”, colocada por Sócrates e aceita por Íon logo no início da conversa: “O que sobretudo Sócrates professa estimar é a familiar necessidade do rapsodo com Homero, e com o pensamento de Homero, não apenas as palavras” (LADRIÈRE, 1951, p. 30). Ladrière argumentou que o que Íon estipula como sua competência poderia fundar-se sobre uma

---

74 Cf. LADRIÈRE, 1951, p. 32.

ciência ou método da arte (técnica sistemática), cujos pensamentos expressos não ficariam sobre um âmbito irracional, mas sobre um sólido solo de generalizada verificação.

A questão da crítica busca, então, um fundo técnico e válidas generalizações científicas, mas fracassa a medida que Sócrates responde ao problema negativamente, colocando a imagem de que a prática da crítica seria um estímulo (dança da alma) provocado por Homero. Se a primeira parte do diálogo reivindica uma crítica à poesia fundada sobre critérios técnicos e científicos e a segunda parte coloca uma resposta negativa, a terceira buscará encontrar tal critério. E, segundo Ladrière (1951, p. 31-2), ela falha, pois em toda tentativa de Íon especificar uma área na qual ele seria capaz de julgar, existe alguém, por definição, que será mais capaz de fazê-lo. O que acontece é uma redução do que surge inicialmente como crítica literária, para uma crítica de vários outros tipos, i. e., a validade dos julgamentos daquilo que o poeta fala e, conseqüentemente, do que Íon fala, devem ser buscados em dois âmbitos: (i) nas afirmações que Homero faz das coisas, i. e., o seu pensamento sobre algo, e não no discurso mesmo onde essa afirmação aparece; (ii) as normas para tal julgamento devem ser procuradas no conhecimento das coisas que o poeta fala e nisso é que as afirmações do poeta devem ser aprovadas ou reprovadas enquanto correspondem com a realidade daquelas coisas.

Assim, o julgamento do poeta avalia a verdade das afirmações de modo científico, ou filosófico, e por conta disso não pode ser feito por alguém que detém um suposto conhecimento na área da arte poética, mas deve ser feito por alguém que tenha um conhecimento científico; o julgamento do poeta é feito com base na fidelidade das suas afirmações com as realidades que ele reporta e a questão esbarra na ideia geral de adequação, que será desenvolvida completamente apenas na *Poética* de Aristóteles, embora Sócrates tenha se aproximado dela por um momento.<sup>75</sup>

Engler desenvolveu no seu trabalho um estudo do diálogo *Íon* com a proposta de reavaliar a doutrina da inspiração divina, tendo como premissa que o fenômeno é tratado filosoficamente no diálogo. A questão da possessão divina na arte, também chamada de inspiração ou entusiasmo divino, ganhou com Platão um tratamento filosófico, repercutindo em toda a tradição estética que se desenvolveu após Platão, embora a importância da inspiração divina tenha sido muitas vezes negligenciada pelos estudiosos, que na avaliação de

---

75 Cf. ib., p. 33-4. Ladrière referiu-se ao seguinte trecho *Íon* 540b1-540b5e *Poética*, 1460b13-15.

Engler (2016, p. 14-17), pensam obsessivamente a estética grega apenas em relação à imitação, deixando de lado toda a doutrina da inspiração.<sup>76</sup>

A reinterpretação da inspiração poética proposta por Engler permitiu reavaliar o alcance da épica e a resistência ao avanço da *Poética*. É em relação a *Poética* que o *Íon* marca um claro contraste, na medida em que desenvolve a doutrina da inspiração como uma possibilidade antitécnica, embora ela tivesse como alvo inicial as doutrinas sofisticadas, que tratavam da poesia e os seus assuntos no nível técnico (sujeitar todo o fazer poético às atividades humanas). O diálogo destaca-se também como um elo entre as primeiras doutrinas sofisticadas sobre a poética, já que nele se encontram pensamentos de Demócrito e Górgias sobre a natureza do poeta e os efeitos da poesia.<sup>77</sup> Resumidamente, no *Íon* encontramos a repercussão da tradição épica por meio do tratamento filosófico da inspiração divina e uma resistência diante da completa tecnicização da poesia, que se espalhou pela tendência sofisticada, ainda que nele encontremos doutrinas sofisticadas sobre a natureza do poeta e os efeitos da poesia, que verá o seu auge em Aristóteles.<sup>78</sup> Com isso, a proposta de Engler (2016, p. 2-5, 25-6) é a reavaliação do diálogo considerando a tradição épica, e o seu apelo às divindades; e considerando o confronto com a exagerada tecnicização da poesia, que tem como ápice a *Poética*, sustentando que a obra de Aristóteles confronta radicalmente o paradigma da inspiração e não da mimese, seguindo as tendências da época, que reduziam a poesia às características anímico-corporais. O conceito utilizado por Engler para capturar a mudança de compreensão do fenômeno da poesia, da tradição épica à redução aristotélica, é “secularização naturalista”, que deriva o conceito de “praticidade”, a partir do qual a atividade humana se mostra, a medida que se afasta das interferências divinas, como a dificuldade da decisão prática em um mundo mutável. Assim, o *Íon* torna-se um diálogo no qual se encontra exemplificado a esfera do insondável na atividade humana, ideia que ainda está presente também em Platão.<sup>79</sup>

76 Sobre a repercussão no gênio em Kant, cf. ENGLER, 2016, p. 17,18; em Nietzsche, cf. ib., p. 19; Em relação à negligência dos estudiosos, Engler (ib., p. 19-21) aponta três dificuldades que atrapalham a apreciação das intuições estéticas de Platão: o descaso com a doutrina da inspiração divina, a obsessão pela imitação e a desconsideração do caráter artístico dos diálogos.

77 Cf. ENGLER, 2016, p. 22-5, 24 n. 36. Sobre a tradição sofisticada da inspiração, cf. ib., p. 23-4.

78 A interpretação de Engler se estrutura em dois eixos: (i) mantém em aberto uma discussão com a épica, do mesmo modo que no *Hípias Menor* e na *República*; e (ii) antecipa ideias que serão trabalhadas ou omitidas na *Poética*. Ele ainda julgou que “em sua discussão com a épica, o *Íon* levanta vários problemas de grande peso e elabora o primeiro perfil filosófico da inspiração poética que servirá de molde para as diversas concepções futuras formuladas na história ocidental, em especial entre os românticos.” (ENGLER, 2016, p. 122).

79 Mesmo que no século IV a. C. se acreditasse nos deuses e na atuação deles na vida humana, já se notava, indicou Engler, tendência às interpretações alegóricas de Homero, que suscitavam dúvidas quanto aos eventos do mundo épico: não seriam fenômenos naturais ou cotidianos? Cf. ib., p. 60-61.

Desse modo, o diálogo foi trabalhado por Engler a partir de quatro aspectos: a origem da poesia, a subjetividade do poeta, o efeito da poesia sobre o público, os gêneros poéticos. Além de desenvolver questões relacionadas à interpretação do tema da poesia e os problemas que emergem quando não se observa a distinção entre o aspecto ontológico e político da poesia. Engler (2016, p. 116) ponderou que a clareza desses aspectos permitem observar a relação entre filosofia e poesia, que se acha intrincada nos aspectos dramáticos do tecido do diálogo. Por isso, o *Íon* não é importante apenas pelo contraponto a tendência de secularização da poesia que culmina na *Poética*, mas também na contraposição a tendência uniformizadora do pensamento estético de Platão. Assim, os diálogos menores, nos quais encontram-se elogios a poesia não devem ser eliminados em proveito dos diálogos maiores, mas, ao contrário, os menores, dentre eles, o *Íon*, atuam ainda no pensamento mais maduro de Platão, como exemplificado pelo conceito de “dom divino” que ajuda a elucidar a missão socrática.<sup>80</sup>

Analisando o diálogo em relação ao *corpus*, ele aproxima-se tematicamente do *Fedro* e do *Simpósio* no sentido do elogio à poesia; aproxima-se do *Mênon*, da *Apologia* e de novo do *Fedro* em relação ao conceito de dom divino; e aproxima-se da *República*, no aspecto dos gêneros poéticos<sup>81</sup>, além de explorar a perspectiva ontológica da poesia. No que diz respeito à questão da aporia, Engler defendeu que o *Íon* não é aporético nem irônico na medida em que assume doutrina positiva sobre a questão que examina e ao final não deixa o leitor em suspenso, pois se descobre efetivamente o que Platão pensa sobre a poesia. Ademais, considerou incorreta a classificação de Diógenes Laércio, para quem o *Íon* se enquadra nos diálogos de método tentativo, e aqui são dois os argumentos: (i) a natureza literária que destoa dos diálogos aporéticos e (ii) o estilo taquigráfico que marca os diálogos aporéticos, i. e., pergunta e resposta. No nível dramático, outros dois argumentos contra a aporia do diálogo: (i) Sócrates discursa sem nenhum embaraço argumentos que ao final do diálogo não são recusados e (ii) a inspiração de Sócrates pela verdade é comunicada a Íon. Assim, o filósofo assume o papel de poeta e, como Homero, está em pleno contato com a divindade e com a verdade. É no detalhe dramático do diálogo que Engler encontrou a possibilidade de associar Sócrates e a filosofia com a poesia, pois, ao escutar os discursos de

80 Cf. ENGLER, 2016, p. 120-3; 123-4; 131-2.

81 Importante observação faz Engler (2016, p.184-90) sobre os gêneros poéticos que, em conformidade com a épica, no *Íon* eles são determinados ainda no âmbito divino, i. e., a decisão é feita na esfera divina e só então transporta aos homens. Com isso, é anterior a qualquer diferenciação de temas ou alguma disposição particular do poeta.

Sócrates, Íon não é pego adormecido, como acontece quando ele escuta os outros poetas, mas se vê animado, entusiasmado, e esse estímulo não é provocado por um sábio, mas por alguém que simplesmente diz a verdade, i. e., simplesmente o entusiasmo pela verdade.<sup>82</sup>

Engler (2016, p. 146-8, 151-9) analisou o diálogo também pelo aspecto da origem da poesia e do conhecimento poético. O conceito de “dom divino” é aplicado na poesia como um campo impessoal, onde os poetas inspirados são transportados e encontram os poemas, pois eles são esvaziados de toda a subjetividade prática: de um lado, o dom divino sobrevém sem qualquer controle, por outro lado, não pode ser “ativado” por nenhum mecanismo consciente ou intelectual. Assim, o conhecimento poético é um saber não-científico, embora não possa ser tomado como não exato ou não verdadeiro, mas os procedimentos usados para obtenção desse saber não são claros e metódicos (não podendo ser ensinado nem aprendido) e não são vinculados por nexos causais. Desse modo, difere-se do conhecimento técnico, que domina uma área do conhecimento de forma mais consciente e metódica. Engler (ib., loc. cit.) considerou que o diálogo se aproxima da crítica de Platão aos sofistas, na medida em que eles reivindicavam para si um conhecimento genérico das técnicas, sem serem capazes de explicá-lo (ligações conceituais e práticas).

Na análise de Engler (2016, p. 158-71, 172-3), no *Íon* há uma forte concordância com a tradição épica fundada na apresentação da poesia como acarretadora da perda de razão pragmática, enraizando a poesia no âmbito do numinoso e estabelecendo relações entre deuses e homens (em todos esses aspectos é acompanhado de perto pelo diálogo *Fedro*). A razão prática era associada a um conhecimento técnico que poderia ser ensinado ou aprendido e que no período final do século V a. C. e início do século IV a. C., período em que Íon foi contemporâneo, ganhou uma importância similar à ciência para a Modernidade. A perda dessa razão pragmática coloca em jogo um fenômeno que é antitécnico e anti-intelectual: a loucura que, como perda da razão pragmática, o impossibilita de explicar, coordenar pensamentos e ações, sequer sistematizá-los ou ensiná-los. Com isso, O *Íon* mostra que existem âmbitos da vida humana que são refratários ao manejo consciente e metódico dos homens, tal como os poetas que teriam algo na sua atividade que escapa ao controle, embora haja ainda na

---

82 Cf. ENGLER, 2016, p. 143-6. As considerações de Sócrates sobre a censura de poetas na fundamentação da formação dos guardiões na *República* evidenciam a preocupação dele, e de Platão, em relação ao efeito da poesia sobre o seu público. Tal aspecto está em concordância com o que a épica, de modo geral, esperava que as ações gloriosas exercessem sobre o seu público. Engler (ib., p. 173-82) pondera que no *Íon* o público também foi incluído na corrente de entusiasmados e por conta disso sofre os efeitos que o poeta também sofre, embora esteja afastado da fonte.

atividade de intérprete, cuja habilidade também os poetas possuem, alguma manutenção de personalidade.

Por fim, Engler (2016, p. 191-2) julgou que no *Íon*, quando Platão mostra a ineficácia da técnica poética para a boa poesia, ele não somente adota filosoficamente a tradição épica, como ainda indica os problemas teóricos em que incorriam aqueles entusiastas de Homero que tentavam adaptá-lo aos ideais e conceitos oriundos do Iluminismo sofístico. Engler (ib., loc. cit.) considerou na sua interpretação que a posição de Platão não foi de pura aceitação nem de completa rejeição, nem mesmo um ponto médio entre épica e *Poética*, mas tratou-se de um movimento similar ao da *Aufhebung*. Metodologicamente, Engler (ib., loc. cit.) avaliou que há uma unidade entre as obras que tratam da inspiração divina e mesmo o ensinamento da mimese resguarda parte dessa doutrina como exemplificado pelo aspecto do efeito da poesia sobre o seu público.

Verdenius, como já apresentamos, começou seu artigo, *L'Ion de Platon*, argumentando contra as acusações acerca da inautenticidade do diálogo e, em seguida, propôs uma interpretação, na qual Verdenius (1943, p. 236, 242) tentou responder as seguintes questões: por que e com qual intenção Platão escreveu o *Íon*? Por que Sócrates escolheu Íon como interlocutor? Por que é que Sócrates toma como começo do seu exame precisamente a arte do rapsodo? Essas três questões guiaram a pesquisa de Verdenius e levaram-no a formular uma precisa resposta à questão do sentido do *Íon*, pela qual o rapsodo não é colocado como máscara para figuras mais relevantes (ou o sofista ou o poeta)<sup>83</sup> e que incluiu também a questão da própria arte rapsódica. Verdenius (1943, p. 262) concluiu que a preocupação de Sócrates não é uma questão teórica, que estaria apenas preocupado em explicar o problema epistemológico do diálogo, ou o conhecimento racional (referente ao conhecimento τέχνη) ou o conhecimento irracional (referente ao ένθουσιασμός), mas uma preocupação em considerar a questão ética no sentido de ser um dever moral mostrar os

---

83 Argumento contra a crítica de que Íon é uma caricatura, cf. ib., p. 237-9. Argumento contra a crítica de que Íon é uma máscara para os poetas e que com isso o diálogo seria um ataque a eles, cf. ib., p. 239-241. Verdenius só não consegue escapar de uma aproximação com os sofistas: “De fato existe uma característica similar entre os rapsodos-intérpretes e os sofistas. Um e outro reivindicam ser omniscientes e que a sabedoria deles tem uma intenção pedagógica.” (ib., p. 261, tradução nossa). Verdenius não considera tal aproximação uma transformação do rapsodo em máscara para os sofistas e isso ocorre pela análise histórica que ele expõe acerca da posição dos rapsodos e como historicamente eles se aproximaram dos sofistas do modo sofístico. Intérpretes anteriores tinham indicado esse evento: Engler chamou de Iluminismo sofístico e Flashar também aproximou os rapsodos dos sofistas.



perigos do conhecimento irracional e, assim, refutando a competência do rapsodo, ele os priva das suas ambições pedagógicas e o direito de conduzir o povo.<sup>84</sup>

A argumentação de Verdenius (1943, p. 237) começa por mostrar qual o papel dos rapsodos no tempo de Platão: primeiro existe a imagem legada a nós, parte pelo *Íon* parte pelo *Simpósio* de Xenofonte, do rapsodo bobo, estúpido e que ninguém leva a sério. Além desse esteriótipo, existem as funções dos rapsodos, ora eram declamadores, ora intérpretes, exegetas, que explicavam a intenção e o pensamento do poeta. Dessa forma, é para este segundo aspecto da função dos rapsodos que Verdenius nos lembra: “não nos esqueçamos que a crítica de Sócrates apenas se aplica à atividade exegetica dos rapsodos” (ib., p. 242, tradução nossa). O ponto de partida para justificar a afirmação de Verdenius é o modo como Sócrates começa escrutinando Íon em relação ao caráter da τέχνη, inundando o diálogo com termos como συνιέναι, ἐπίστασθαι, γινώσκειν, φροντίζειν, κρίνειν, εἰδέναι. Para ele (1943, p. 242-5), Sócrates procede dessa maneira, pois busca um fundamento racional para o conhecimento do rapsodo, sendo centrais os termos “τέχνη” e “ἐνθουσιασμός”, que fornecem inclusive a melhor maneira de compreender as intenções do diálogo. Embora Verdenius tenha ressaltado a importância desse aspecto para a compreensão do diálogo, esse aspecto só ganhou relevância em vista do que Sócrates combate: o conhecimento irracional. Nas palavras de Verdenius, as críticas de Sócrates aos rapsodos considera “as interpretações deles sobre Homero como um exemplo característico de conhecimento irracional. Ele cria que deveria desmascarar o método irracional [ἐνθουσιασμός] porque ele o julgava incompatível com as exigências da objetividade” (ib., p. 244, tradução nossa). Ainda que a divindade garanta a validade da interpretação, o que Sócrates buscava era uma competência absoluta e universal, o que o método irracional não garante, pois se funda num conhecimento estreito, de caráter subjetivo e arbitrário.<sup>85</sup>

84 O trabalho de Cappuccino, *Filosofi e Rapsodi – Testo, traduzione e commento dello Ione platonico*, orientado pela questão ética colocada por Verdenius, desenvolveu um comentário sobre esses três aspectos com um enfoque lexical: as palavras éticas, cf. CAPUCCINO, 2005, p. 103-169; as palavras do saber, cf. ib., p. 171-206; e as palavras do irracional, cf. ib., p. 207-249.

85 VERDENIUS: “É a Musa que fixa o tipo de conhecimento do possuído. Uma semelhante subordinação a uma autoridade individual, mesmo se esta seja divina, não garante, segundo Sócrates, a objetividade. Pois não há objetividade para o que se pode detalhar, ou seja, o que a verdade, emergindo da argumentação, pode convencer os outros. Ora, é o que os rapsodos não conseguem fazer, adquirindo o conhecimento deles por meio irracional. Ele não consegue fundar a exatidão de sua visão sobre argumentos objetivos, mas somente sobre a graça da inspiração. Esta graça se assenta sobre as relações pessoais entre o poeta e a sua Musa; ela é então de natureza subjetiva.” (ib., loc. cit., tradução nossa). Em outra passagem, Verdenius tratou a imagem da pedra magnética e a corrente que se sustenta nela como uma mágica corrente de inspiração. Ele diz: “É o mesmo para o rapsodo: pego na mágica corrente de inspiração, ele depende da Musa homérica e fica sem iniciativa pessoal.” (ib., p. 241).

Para Verdenius a questão de Sócrates e Platão não se restringe a uma discussão teórica de caráter epistêmico, mas ele recoloca o problema do conhecimento do rapsodo, interpretando-o dentro da função e autoridade da sabedoria homérica, que se estabeleceu como pilar fundante da cultura grega, onde não se visava apenas a leitura correta, mas a formação da personalidade: “os alunos deviam aprender de cor as longas passagens, de preferência as que contivessem os exemplos dignos de serem imitados”<sup>86</sup> (VERDENIUS, 1943, p. 247, tradução nossa). A autoridade de Homero era grande e natural entre os atenienses a tal ponto que as suas palavras eram usadas em apresentações para impressionar o auditório e faziam também as vezes de amuletos da sorte, como em exorcismos e purificações.<sup>87</sup> Dentre as funções analisadas por Verdenius destaca-se a exegese pragmática, que consistia na interpretação edificante de personagens épicas como, p. ex., o caso de Teágenes de Régio, que interpretava os deuses homéricos como personificações de qualidades morais<sup>88</sup>: “Atena pela sua sabedoria, Ares pela sua imprudência, Afrodite pelo desejo, Hermes pelo raciocínio”. Essa tendência interpretativa se mostra também entre os sofistas, cujo interesse não repousava em uma questão de fé, mas em um apelo a Homero com a intenção de corroborar suas próprias teorias. O pano de fundo está estendido para Verdenius (1943, p. 250) propor sua interpretação sobre o fazer do rapsodo Íon acerca de Homero.

De maneira que eles [Teágenes de Régio e os sofistas] nos ensinaram que seu “embelezamento” de Homero não era de ordem estético. Ele [Íon] faz os seus discursos diante de um público, cuja educação não visava uma apreciação literária [estética], mas sim prática [moral, ética] da epopéia. [...] Esse “embelezamento” de Homero tinha, portanto, principalmente uma intenção pedagógica (VERDENIUS, 1943, p. 251, tradução nossa).

Para Verdenius (1943, p. 251-2), essa é a autêntica preocupação de Platão e Sócrates, que a expressam, p. ex., quando na *República*, em 599b-d, Sócrates afirma que não perguntaria a Homero sobre seus conhecimentos de τέχνη, mas sobre a sua opinião no que diz respeito à guerra, às maneiras de se conduzir um exército, às maneiras de se governar um estado e à educação dos homens. Assim, a preocupação de Sócrates e Platão é uma questão

86 Verdenius (1943, p. 248) avaliou que essa atitude respondia aos interesses do ateniense médio, que adquiriam com Homero princípios de conduta para a vida.

87 Sobre a questão do louvor a Homero, cf. ib., p. 245-256.

88 A interpretação de Homero ganhou particular importância a partir do sexto século. Homero não se restringia a modelos estéticos, mas passou a ganhar relevância como modelo interpretativo para o mundo dos homens e dos deuses. Estabeleceu-se uma tendência a interpretações “mais profundas”, que buscariam um sentido mais profundo (ὕπονοια) dos poemas épicos, sentido que revelava uma sabedoria que não poderia ser compreendida superficialmente. Rapidamente, segundo Szlezák (1999, p. 25-6), a interpretação alegórica e exegetica tornou-se um componente regular na educação dos gregos.

ética e não um ponto de vista técnico. No *Íon*, em 540b, Verdenius (ib., p. 252) destacou que ao ser afastada do rapsodo a competência em relação as τέχναι, a resposta de Íon, que consiste em afirmar que sua competência está em dizer o que cabe a um homem dizer, a uma mulher, um escravo, homem livre, comandante, comandado, mostra um ensinamento de disposições mentais e escolha de palavras que respondem a diferentes circunstâncias da vida (algo como uma ética prática). Aqui se unem: a posição autoritária da sabedoria homérica e a habilidade de quem a explica como a suprema sabedoria, o cenário no qual “eles [Platão e Sócrates] viram um perigo para a independência do pensamento e, em particular, para a autonomia da consciência” (ib., p. 252-4, tradução nossa). Os rapsodos aparecem como esses que tem a habilidade de explicar e propagar com declamações sugestivas as suas interpretações fundadas em reflexões subjetivas que são adaptadas às circunstâncias, propagando uma moral mitológica. A questão final que Verdenius tratou foi: “[...] o rapsodo é o único culpado? Por que não o poeta, já que é ele que, antes de tudo, exprime as inspirações da Musa? Ou ainda, não precisaríamos procurar na própria musa a fonte de todo mal?”. Primeiro Verdenius esclareceu a relação entre o poeta e a divindade, que embora estejam relacionados por meio da posseção, essa aproximação não ignora a barreira que há entre eles. Assim, a verdade divina permanece no âmbito divino e, citando Platão, ela não mente e nunca nos engana.<sup>89</sup> Desse modo, o poeta recebe a inspiração divina já e sempre como homem, do modo como lhe é possível, através da imitação, ou uma transposição para o nível humana que produz um encobertamento da verdade divina. O poeta age por meio de um método de imitação irracional, impossibilitando qualquer critério de verdade, por isso ele está dispensado de toda responsabilidade.<sup>90</sup>

Em posição similar ao poeta estão os rapsodos declamadores, que embora sejam rapsodos também podem estar em um estado de inspiração, se diferenciando daqueles que buscam pronunciar verdades exemplares. Para esses últimos, Verdenius avaliou que

eles isolam do contexto algumas palavras e atribuem o valor de uma máxima geral a um pensamento que não é compreensível senão em uma relação com uma situação especial, sem justificar, de algum modo, essa transição de uma ideia particular para uma ideia geral (VERDENIUS, 1943, p. 260-1, tradução nossa).

<sup>89</sup> Cf. *R.* 382a1-e10.

<sup>90</sup> Para Verdenius (1943, p. 259), o poeta produz a partir das inspirações divinas e continua dentro dos limites da sua humanidade, mesmo que ele tenha perdido o âmbito prático para prestar atenção na divindade. Por manter-se humano, o poeta não conhece o original divino e por consequência não consegue comparar a reprodução com o original.

A impossibilidade da compreensão está na ausência de *ἐπιστήμη*, que possibilitaria estabelecer relações lógicas compreensíveis, mas que está ausente nos poetas e rapsodos, sendo a faculdade que lhes pertence a *δόξα*. Desse modo, tanto poetas, rapsodos, quanto sofistas, exercem o que Verdenius (1943, p. 261-2) chamou de *δοξομιμητική* (*Sph.* 267d4-e2). Esse termo mostra a preocupação de Platão em relação ao conhecimento irracional, pois ocorre uma ilusão sobre o próprio valor do que é imitado e louvado na medida em que se trata apenas de imitação de opiniões (*δοξομιμητική*).

\*

A breve exposição tratou de uma longa tradição de transmissão e interpretação do diálogo *Íon*, balizada por três questões que são incipientes ao Platonismo, são elas: a autenticidade, a posição no *corpus* e a temática. Essas questões emergem de um interesse por manter uma unidade compreensível entre o autor, Platão, e a sua obra, os diálogos, uma apologia e as cartas. Há subjacente um propósito: garantir que a unidade compreensível, o *corpus*, seja controlavelmente manipulável. Notamos a presença dessa tendência desde os antigos à medida que buscaram sistematizar o pensamento filosófico de Platão a partir da organização dos seus escritos.<sup>91</sup> Nessa tendência, a hipótese incipiente é a possibilidade de reconstruir o pensamento filosófico de Platão, que, presente no fundamento do Platonismo, ensejou a formação de uma cadeia de intérpretes que reconstróem interpretativamente essa obra, encontrando incentivo também no fato de que a obra de Platão foi transmitida ao longo dos séculos com inteireza.<sup>92</sup> Existe algum critério que defina fundamentalmente a preferência de uma interpretação a outra? Por que o diálogo foi recebido tão diversamente entre os intérpretes? E quem será juiz suficiente para julgar alguém que fala melhor entre os muitos que falam do *Íon* de Platão?<sup>93</sup>

91 Cf. LOPES, 2013, 134-5. Analisando os dados fragmentados da organização tetralógica dos diálogos que remontam à origem do Platonismo, Lopes (ib., p. 135) avaliou que é mais racional considerá-la uma convenção determinada por tentativas de adequar Platão em uma estrutura formal ou doutrinária. Incluiríamos também uma convenção determinada por tentativas de adequar Platão em uma estrutura pedagógica.

92 A partir dessa inteireza, Trabattoni (2003, p. 21) aventura que Platão seria o primeiro filósofo desde o qual poderíamos reconstruir o pensamento diretamente, sem recorrer a uma tradição indireta. Considerar ou não a tradição indireta aproxima-nos do real problema, como sugere Trabattoni (ib., p. 35), i. e., “se a atitude de Platão em relação à escrita tinha um significado histórico/contingente ou teórico/filosófico”.

93 Cf. *Íon* 531a1-532b6, onde a questão é: quem será juiz suficiente para reconhecer que dentre os muitos que falam de Homero, um fala melhor e outros falam pior? Ver o item 532b5 *κριτὴν ἱκανὸν* das notas à tradução, onde é descrito três capacidades de um juiz. Em jogo nessa capacidade suficiente está o conhecimento do primeiro, do original, o que exigiria conhecimento do pensamento de Platão.

A hipótese de reconstruir o pensamento filosófico de Platão a partir dos diálogos encontra certa resistência na própria obra. Tal resistência ganhou o nome de crítica à escrita e compõe-se dos seguintes elementos: (i) nos diálogos, a maior parte da obra de Platão, não o encontramos como interlocutor<sup>94</sup>; (ii) nenhum dos escritos expõe propositivamente “a filosofia de Platão”; uma conclusão possível é que Platão nunca fale em seu próprio nome, exceto nas cartas, dentre as quais a sétima nos fornece o terceiro elemento, surpreendente não por revelar algo da cobiçada “filosofia de Platão”, mas por que ouvimos que (iii) a filosofia não pode ser colocada em um trabalho escrito e que o próprio Platão nunca compôs alguma obra que contivesse algum dos seus sérios pensamentos (*Ep.* 7.341c)<sup>95</sup>. Diante disso, não parece questionável reconstruir uma filosofia de Platão a partir dos seus diálogos? Seriam os diálogos um repositório para a filosofia do seu autor?<sup>96</sup> Não deveríamos nos questionar toda vez que dizemos que “Platão afirma que ...”? Não seríamos nós que afirmamos?<sup>97</sup>

Todas essas questões convergem para o diálogo e como compreendemos esse modo pelo qual Platão compôs a sua obra, que se afastou das formas correntes de comunicação filosófica e polemizou, e ainda polemiza, com aqueles que consideram a forma dialógica um mero adorno, mais enganador do que esclarecedor. Parece-nos que a forma diálogo não deve ser abstraída do conteúdo, de modo que fossem planificadas as proposições de uma personagem, encadeando-as e apresentando-as como um tratado da filosofia de Platão. A forma dialógica não é um acessório para a comunicação de certo conteúdo, mas nela conteúdo

94 São duas referências breves: a presença entre os companheiros de Sócrates no dia do julgamento (*Ap.* 34a) e a ausência na cena da morte de Sócrates (*Phd.* 59b).

95 Não menos intrigante é a imagem de Diógenes na *Carta Sétima*, pela qual Platão conta que descobriu um escrito de autoria do siracusano, no qual estava registrado tudo o que o autor tinha ouvido de Platão nas conversas entre eles, mas ele os escreveu como se fossem dele mesmo de modo diferente (*Lg.* 7.341b). Lembremos que a *Carta Sétima* é julgada por alguns intérpretes como não autêntica e que, por vezes, a justificativa está na própria incompatibilidade entre a crítica contida nela em vista de toda a obra de Platão. Cf. TRABATTONI, 2003, p. 29.

96 No curso plurissecular da exegese platônica, geralmente optou-se por considerar Sócrates como aquele que representaria o pensamento filosófico de Platão. E nos diálogos em que Sócrates não aparece, seguir-se-ia aquela personagem com predominância na conversa. Trabattoni (2003, p. 22-3) avalia negativamente essa saída porque não considera as incongruências de algumas opiniões de Sócrates tomadas em diferentes diálogos, e sobretudo parece considerar simplesmente irrelevante o fato de Platão nunca falar por si próprio. Certo é que não nos parece uma incapacidade técnica de Platão que justifique a falta de textos similares a um tratado dissertativo, mas uma decisão.

97 Sallis (1996, p. 3) ainda acrescenta que é nossa incumbência fazer o testemunho dessa afirmação, não como um porta-voz das palavras de Platão, encontradas nas opiniões de Sócrates ou de algum outro relevante interlocutor, pois a filosofia não deveria ser uma questão de opinião desse ou daquele. Ao contrário, é marca incipiente da filosofia uma decisiva postura em relação às opiniões em vista da verdade. Tal marca pode ser observada, p. ex., nos Livros VI e VII da *República*. No entanto, em Platão podemos olhar um problema por diferentes aspectos, tal como: se a filosofia tem uma decisiva postura diante de opiniões em vista da verdade, isso não seria contraditório com o fato de os diálogos serem conversas onde cada uma das personagens opina sobre um tema? Ou os diálogos não possuem nada de filosófico ou é preciso encontrar nos diálogos algo que não seja opinião.

e forma são inseparáveis, sendo cada afirmação de uma personagem concretamente inserida em um jogo de relações e limitações.<sup>98</sup> Assim, na unidade entre forma e conteúdo, que é própria de um diálogo de Platão, evidencia-se o seu caráter dramático, que o diferencia de um texto argumentativo dissertativo. Enquanto um texto argumentativo dissertativo estabelece um nível de comunicação entre o autor e o leitor, no texto dramático temos outro nível entre as personagens e entre elas e o leitor. À medida que o leitor se atenta ao nível dialógico em relação a ele mesmo, o diálogo é percebido também no seu caráter mais fundamental, pois a leitura passa a ser vista como inserida no jogo de relações e limitações, i. e., não são apenas as proposições de uma personagem que recebem a atenção, mas é o lugar, a disposição para a conversa, perguntas lançadas e não respondidas. Com essa atenção, é preciso interromper a atração pelas habituais e tradicionais opiniões acerca dos temas de um diálogo, as quais geralmente não indagamos, e abrir um caminho de questionamento além do nível das opiniões. Esse movimento em direção ao diálogo, no entanto, distancia-o do nosso pensamento e da nossa linguagem. Como, então, nesse estranho caminho encontrar o pensamento filosófico de Platão? Ou: qual o sentido filosófico do *Íon*?<sup>99</sup>

## 2.3 COMENTÁRIO AO DIÁLOGO

Deus quer, o homem sonha, a obra nasce. [...] <sup>100</sup>

Atravessado um percurso de transmissão interpretativa do diálogo, que foi condensado nas páginas anteriores, restam duas impressões: a primeira é a imensidão do oceano de comentários e interpretações, algumas convergentes e outras divergentes, que circundam o diálogo, e, nesse sentido, todos vergam a partir dele e para ele, como se ele fosse uma fonte que verte o original como água para todo o oceano que o circunda; a segunda impressão nasce observando essa imagem a partir do diálogo *Íon*, desde a imagem que ele

98 Cf. TRABATTONI, 2003, p. 39-40. Nesse trecho do seu livro, Trabattoni analisou as considerações de Schleiermacher sobre a forma dialógica de Platão na obra *Discursos sobre a religião* de 1799.

99 Cf. SALLIS, 1996, p. 4-5. Sallis (ib., p. 5) compreende esse movimento como o processo de uma leitura cuidadosa e atenta (thoughtfully), que acessa o caráter originário de um diálogo e o manifesta à medida que nós mesmos, os leitores, nos envolvemos com ele. Para Sallis, há dois requisitos básicos para esse envolvimento: dialogar com o diálogo, questionando-o; e manter uma postura que o deixe livre para responder.

100 Deus quer, o homem sonha, a obra nasce. / Deus quis que a terra fosse toda uma. / Que o mar unisse, já não separasse. / Sagrou-te, e foste desvendando a espuma, / E a orla branca foi de ilha em continente, / Clareou, correndo, até ao fim do mundo, / E viu-se a terra inteira, de repente, / Surgir, redonda, do azul profundo. **O infante**, em PESSOA, F. **O eu profundo e os outros eus**. Seleção: Coutinho, A. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 59.

coloca de correntes de entusiastas e entusiasmados de Homero, por exemplo. Ou se preferirmos, já que parece ser uma questão de preferência: uma corrente de entusiastas e entusiasmados de Platão. O liame em todos esses esquemas está no fato concreto do interesse, pois nós somos atraídos e vivemos interessados por isso ou por aquilo. Seriam muitos os interesses ou em cada um dos vários está um liame mais concreto que une todos? Poderia ser o interesse de Íon na fama de ser reconhecido pelos seus pares, interessados também em Homero? Ou o interesse pelo brilho da coroa de ouro? Ou o interesse por dinheiro e lágrimas, deixando de lado o riso e a tão incompreendida miséria? Ou o interesse de Sócrates por aquilo que é o mais divino, o bom e o belo? Poderíamos, por um lado, encontrar um interesse que convergisse os entusiastas e entusiasmados em Platão para algo comum, por outro lado, a obra de Platão pulveriza os interesses, ao ponto de não parecer produzida para um tipo geral de ser humano. É a multiplicidade de interesses e modos de manifestá-los que compõem o oceano de comentários e interpretações. Nele manifestam-se aspectos da obra de Platão, como se por ele a obra ecoasse de algum modo aquilo que cada intérprete ou comentador escuta dela. Embora todos esses trabalhos interpretativos nos situem dentro dessa longa tradição, uma obra sempre chama para ecoá-la. O comentário que segue não é um escrutínio de todo o diálogo; buscamos comentar alguns trechos dando ênfase em indicar um caminho interpretativa para a questão que pergunta pelo sentido filosófico do diálogo e a unidade entre τέχνη e ἔνθεος.

Depois de certa familiaridade com um texto, um leitor pode notar, sem muita dificuldade, que há uma estrutura composicional marcada por padrões temáticos e linguísticos que se repetem e se interconectam. Geralmente consideramos se tratar do estilo do autor, das suas intenções e escolhas, ou da exigência do assunto. Compreender essa estrutura não resolve por si os enigmas presentes, por exemplo, em um diálogo de Platão, tal como o *Íon*, mas nos permite propor possibilidades interpretativas, caminhos pelo labirinto do texto. Muito provavelmente pela curta extensão, o diálogo *Íon* nos oferece uma visão distinta desses padrões.

Por esse ângulo, propomos a seguinte estrutura para o *Íon*: um trecho central, localizado em 535a2-e6. Tal trecho é ímpar, numericamente ímpar, pois os demais trechos estão dispostos em pares, como se segue: afastando-se do centro pela esquerda temos o trecho 533c8-535a1 e, pela direita, o trecho 535e7-536e; em ambos o assunto predominante é acerca do ἔνθεον. Afastando-se um pouco mais do centro pela esquerda temos o trecho 531a1-533c7 e, pela direita, o trecho 536e1-541e1; em ambos o assunto predominante é acerca da τέχνη. Se

damos mais um passo nos afastando do centro, à esquerda encontramos o começo no trecho 530a1-530d9, o qual chamamos de prólogo e, à direita, o fim do diálogo no trecho 541e1-542b4, o qual chamamos de epílogo. Seguindo essa estrutura composicional, propomos um comentário começando pelo trecho central, buscando o que Sócrates coloca como exigência em sua primeira pergunta, a saber, que Íon responda sem esconder nada (μὴ ἀποκρύψῃ, 535b1). Como resposta, Íon pactua com Sócrates, dizendo que não lhe esconderá nada (οὐ σε ἀποκρυψάμενος ἔρω, 535c5). Há algo, porém, que Íon tenha escondido até nesse momento do diálogo?

### 535a2-e6:

No trecho central, começaremos pelo passo 535b1-c3, que é correspondente à primeira pergunta de Sócrates e, fora a exigência de que Íon não esconda nada, traz uma análise descritiva da atividade do rapsodo (para nós a primeira, embora não seja a primeira do diálogo). À atividade do rapsodo são associados três verbos, a saber, εἶπον (b2), αἰδῶ (b4) e λέγω (c2), que conjecturamos com facilidade fazer parte de uma apresentação de rapsodos<sup>101</sup>, mas Sócrates inclui ainda o verbo “ἐκπλήσσω”<sup>102</sup>, que mostra a ação das palavras do rapsodo sobre os espectadores, consequentemente indica os efeitos sobre eles. Discutir esses efeitos, seja os que provêm dos rapsodos seja os que provêm dos poetas, não era assunto novo; a questão proposta por Sócrates, que veremos adiante, é se o próprio Íon é acometido por eles.

O efeito do verbo “ἐκπλήσσω” sobre os espectadores mostra um atordoamento, um desconcerto, algo como um golpe que os tira para fora de si mesmos. Tentemos compreender a violência desse verbo utilizando uma cena da *Iliada* de Homero. Na cena, descrita nos versos 399-410, retirada do *Livro XVI, Os feitos de Pátroclo (Patrocleia)*, estão Pátroclo, Prónoo e Téstor, filho de Énopoe. Ouçamos a cena na bela tradução de Nunes:

Primeiramente, no peito de Prónoo enterrou a hasta longa,  
onde desnudo o percebe, tirando-lhe a força dos membros.  
Tomba, ruidoso, o guerreiro. A seguir, contra Téstor se atira,  
de Énopo o filho que, cheio de medo, se havia agachado  
no belo carro de guerra e deixara escapar, aturdido,  
das mãos as rédeas. De perto o feriu na maxila direita,  
atravessando-lhe os dentes a lança brilhante. Puxando-a,  
traz nela presa o Troiano por cima da borda do carro.  
Tal como um peixe sagrado, de cima de rocha saliente  
o pescador sói físgar com anzol reluzente e com linha:  
de boca aberta, desta arte, do carro, com a lança, arrancando-o,

101 Sobre a atividade dos rapsodos, ver nota 530a5 ῥαψωδῶν.

102 Ver nota 535b2 ἐκπλήξῃς.



joga-o de rosto no chão. Perde a vida o guerreiro, no tombo<sup>103</sup>

Trouxemos a cena inteira pela força de sua beleza, mas inicialmente focaremos a análise em Téstor, o qual estava em seu carro de guerra, em pé, controlando as rédeas quando testemunha o companheiro de batalha, Prónoo, sendo atravessado pela longa lança de Pátroclo. Essa descrição é por nossa conta, uma extensão, pois quando a atenção do cantor do poema se volta a Téstor, no momento em que Pátroclo se atira em direção a ele, já o vemos agachado no belo carro de guerra, as rédeas já soltas, estão fora do controle do guerreiro. Seu estado, como traduz Nunes era de aturdimento e cheio de medo. Nunes utiliza “cheio de medo” e “aturdido” para traduzir o que em grego é dito com “ἐκ [...] πλήγη φρένας”, sintagma que traz o verbo ἐκπλήσσω” e, em uma tradução livre, seria algo como ser arrancado do tino. O substantivo “tino” traduz o que em grego está como “φρήν”; a mesma tradução utilizamos ao longo do diálogo.

Traduzimos o verbo “ἐκπλήσσω” por “aturdir”, que traz a ideia de perturbações dos sentidos, até o limite de ser sinônimo do verbo “tontear”. Nunes utilizou semanticamente o mesmo verbo, embora na sua forma adjetiva, e optou por incluir o sintagma “cheio de medo”, que também adjetiva a personagem, indicando o motivo do aturdimento, algo como um sentimento extremo. Nesse sentido, “ser arrancado do tino” é semanticamente mais próximo do verbo “aturdir”, pois a ideia habitual é que isso ocorre em qualquer situação de violento sentimento.

Retornemos a Téstor, pois a cena dele é exemplar para vermos o efeito de ser arrancado do tino. Como já especulamos, Téstor estava em pé no belo carro, com as mãos nas rédeas. Não sabemos muito bem o que ele estava fazendo, sem dúvida estava no ordenamento da batalha, talvez tenha visto a aproximação de Pátroclo antes da investida contra Prónoo, talvez tenha até se reordenado na batalha indo em direção ao companheiro. De repente, ele é aturrido por algo, de tal modo que ele abandona a ordenação da batalha, fica fora de tino, solta as rédeas e encolhe-se no belo carro de guerra. Simplesmente, ele deixa o ordenamento da batalha. O que tirou Téstor do tino?

O algo que tirou Téstor do tino foi interpretado por Nunes como algo que o encheu de medo. Com certa facilidade estabelecemos a afamada relação de causa e efeito: a cena da morte de Prónoo por Pátroco causou medo em Téstor. Poderíamos insistir: O que causou

---

103 HOMERO. *Ilíada*. Introdução e Tradução: NUNES, C. A. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

medo? E com facilidade diríamos: a morte de Prónoo. Mas de novo: o que na morte causou medo?

Não esqueçamos que o medo foi incluído pelo tradutor, que provavelmente seguiu uma intuição frequente, a saber, a morte causa medo e o medo tira o tino. O que podemos ver concretamente na cena é a perda de tino, a perda da utilidade do guerreiro, a perda do ordenamento prático. Outro que perde o ordenamento prático é o rapsodo que canta a cena, mas a reação é distinta do guerreiro. À medida da investida de Pátroclo, o rapsodo canta a primeira cena com precisão e rapidez. Nada sobra e nada falta no canto da morte do guerreiro, como se o cantor ficasse no que basta. Mas algo acontece e a segunda cena é viva, repleta de riqueza poética, transbordando o fato da morte de um guerreiro na batalha. Parece que o rapsodo foi arrancado do ordenamento prático da guerra e pode observá-la poeticamente. Já Téstor também foi arrancado do ordenamento prático da guerra, mas esse cai dentro do carro e esconde-se.

Retornemos à pergunta de Sócrates, pois os exemplos que ele traz também são relevantes para considerarmos possíveis causas que produzam como efeito aturdir e retirar alguém do tino. Lembremos de Andrômaca e Hécuba: aquela foi a terna esposa de Heitor e mãe de Astíanax, testemunhou a morte de ambos e foi capturada como presa de guerra pelo assassino de seu filho; sem ventura é também o exemplo de Hécuba, esposa de Príamo, sogra de Andrômaca, que, com a mesma sina, viu quase todos os seus filhos serem mortos, sendo também capturada como presa de guerra.

Desse modo, evidenciamos que os exemplos de Sócrates acentuam a situação extrema do verbo “ἐκπλήσσω”, mostrando que a partir das palavras de Íon recaí sobre os espectadores algo que produz sentimentos extremos, tais como o medo ou a tristeza, que os arranca do ordenamento de suas vidas, os tira de si mesmo. Possivelmente as cenas e as sinas das personagens não eram novidades para o público de Íon, já que os poemas homéricos compunham o núcleo educacional e social na Hélade<sup>104</sup>. Possivelmente sobre eles não recaiu o efeito surpresa de um ato que acontece de repente, como pode ter acontecido com o guerreiro Téstor e o rapsodo que canta a cena. De repente eles se depararam com a funesta marcial beleza de Pátroclo. E isso os desconcertou. Mas quanto aos espectadores de Íon, o que causa o desconcerto neles? É provável que as palavras de Íon rememorassem essas cenas no seu

---

104 Sobre a autoridade de Homero, cf. p. 33-34.

público, mas isso seria suficiente para desconcertá-los?<sup>105</sup> Outrossim, o efeito que recai sobre o público já era assunto das discussões, embora Platão traga a novidade de pensar se o mesmo efeito recai também sobre o próprio rapsodo. Assim chegamos ao núcleo da questão colocada por Sócrates, que foi formulada em duas partes (535b7-c3) e que pergunta a Íon se ele também sofre o mesmo efeito que os seus espectadores: (i) está em tino ou vem a ser fora de ti mesmo? (ii) a alma, entusiasta<sup>106</sup>, acredita estar junto do que fala?

As duas partes da pergunta enriquecem o campo semântico do verbo “ἐκπλήσσω” com as expressões: “ἔξω σαιτοῦ” e “ἐνθουσιάζουσα”. O estado de aturdido e ser retirado de tino também conotam fora de si e entusiasmar-se. Lembremos que o trecho central que estamos analisando se segue ao primeiro longo desenvolvimento acerca do tema do entusiasmo que, como Sócrates vê (καὶ ὁρῶ, 533b8), pode justificar a habilidade sem arte e sem entendimento de Íon. Tendo isso em vista, mas buscando se ater apenas ao trecho em análise, o campo semântico em jogo é algo que denota deixar de estar presente no que está presente (ou: estar presente no que não está presente<sup>107</sup>), embora Sócrates simplesmente indique que a alma acredita estar junto aos acontecimentos que fala (παρὰ τοῖς πράγμασιν οἴεται σου εἶναι ἡ ψυχὴ οἷς λέγεις, 535c1-2).

Antes de avançarmos, pensemos um pouco mais acerca da primeira pergunta de Sócrates e a sua estruturação formal. As cenas descritas por ele indicam o *lugar para onde* os espectadores e o próprio Íon podem ser levados quando estão fora de si, entusiasmados e desconcertados. Quando não estão nesse *lugar para onde*, estão em tino (ἔμφρων, 535b7). Há em jogo uma questão de referência e tomando a expressão de Gonzalez como guia, podemos pensar o estar em tino como estar presente no que está presente. No exemplo de Téstor: ele estava presente na batalha, em pé no carro de guerra, com as mãos nas rédeas, na ordenança da batalha, quando ele fora desconcertado por Pátroclo, soltou as rédeas e se escondeu no carro, saindo desse ordenamento. Olhando para essa descrição, temos duas referências: Téstor na ordem da batalha e ele fora dela, embora Téstor continue ali na batalha prestes a ser morto

105 Conforme analisamos na interpretação de Pappas (p. 30), Íon se serve da visão perspectiva, pela qual ele aumenta o aspecto individual, particular e idiossincrático, pois a morte de alguém é a morte de um filho, pai ou irmão, ignorando a possibilidade de mostrar e pensar a morte do ponto de vista da finitude do homem. Se por um lado Íon generaliza as opiniões de Homero, por outro ele individualiza as cenas para que elas toquem no coração de cada espectador.

106 São dois os termos usados por Sócrates para denotar o entusiasmo: ἐνθεος (533c3-4) e ἐνθουσιάζω (533c5), o que para nós conota uma hierarquia, sendo o primeiro aquele que está mais próximo da Musa e este mais afastado. Delinca-se a ideia dos três níveis de afastamento da verdade.

107 Gonzalez (2011, p. 97) formula a expressão “being-present-at-what-is-not-present”, a qual traduzimos livremente por “estar presente no que não está presente”, e que indica, para ele, o modo da loucura.

por Pátroclo. A dinâmica da referência é: estar em tino situa alguém em um nível de ordenamento, tal como, Téstor na batalha, em pé, com as mãos nas rédeas; já quando ele sai de si, sai desse nível de referência.

Encontramos outro exemplo na próxima pergunta de Sócrates (535d1-d5), que insiste com Íon querendo saber se ele está em tino quando canta Homero (d1). Para ilustrar a pergunta, Sócrates coloca duas situações: (i) quando Íon, situado no ordenamento de uma apresentação de rapsodo, ornado com vestimenta colorida e coroa de ouro, narrando sacrifícios, chora, mas mantém-se no ordenamento da apresentação, sem perder os seus enfeites; (ii) quando Íon em pé no meio de 20.000 homens amigáveis, no ordenamento de uma apresentação de rapsodo, amedronta-se, parecendo estar em outro lugar. Nessas duas situações, parece-nos que encontramos Íon situado no ordenamento do rapsodo, porém ele enfaticamente nega estar em tino, dizendo: certamente não (*οὐ πάνυ ὥς γε τάληθές εἰρῆσθαι*, 535d6). Considerando que Íon concordou com Sócrates em não esconder nada, por que ele insiste em afirmar que está fora de tino?

A situação piora para Íon, pois sua ênfase acentua a contradição que surge quando recorremos às suas palavras no passo final do trecho central, em 535e1-6, pois vemos Íon parecer estar fora de tino enquanto de fato está no controle. Respondendo a Sócrates que ele sabe muito bem (*μάλ᾽ καλῶς οἶδα*, 535e1) que causa algo aos seus espectadores, ele oferece-nos uma imagem dele mesmo no palco que coloca sérias dificuldades em aceitarmos que lá em cima Íon estaria fora de si mesmo, não apenas porque afirma que lhe é exigido prestar atenção (*τὸν νοῦν προσέχειν*, 535e4) nos espectadores (a menos que seja contraintuitivo, é provável que tal ação negue qualquer situação em que se possa afirmar estar fora de si), mas também porque prestar atenção lhe é exigido para controlar o efeito sobre os espectadores, nas suas palavras: se os coloco a chorar, eu mesmo vou rir, ganhando dinheiro, se a rir, eu mesmo vou chorar, perdendo dinheiro (535e4-6). Em cima do palco, Íon não parece desconcertado, fora de si ou entusiasmado quando, prestando atenção nos seus espectadores, precisa controlar o efeito sobre eles. Ao contrário, parece-nos que a descrição de Íon mostra alguém em tino, alguém que está agindo dentro de um ordenamento prático. Além disso, parece mostrar alguém que faz o que faz com alguma *τέχνη*, no sentido de um instrumento que ajusta os meios aos fins.

A partir dessa resposta e a partir da resposta dada por Íon em 535c4-8, observamos que a preocupação dele está nas emoções que ele gera. Na primeira resposta, Íon retoma como

distinto na fala de Sócrates o termo “ἐλεινόν” (Íon simplesmente ignora todas as outras terminologias utilizadas por Sócrates). Trata-se de um termo que denota uma situação de sofrimento (exemplificada pela imagem de Hécuba ou Andrômaca) e que produz certo efeito sobre o corpo, a saber, os olhos se enchem de lágrimas (535c6). Além disso, Íon inclui o temível e o terrível (φοβερὸν e δεινόν) e seus efeitos sobre o corpo (535c7). Com isso, ele demonstra possuir um conhecimento de causa e efeito entre emoções e corpo, um conhecimento pragmático, embora lhe falte, ao que parece, um conhecimento sobre o que de fato Sócrates lhe havia perguntado: estar em tino ou fora de si.

Em alguns parágrafos adiante, encontraremos uma possibilidade interpretativa para o que acontece com Íon, embora de forma negativa. Mais adiante, depois de ouvir de Sócrates o segundo trecho acerca de ἐνθεος, 535e7-536e1, Íon nota que o encaminhamento da conversa levará ele a parecer louco, então ele nega tanto ser possuído quanto louco (κατεχόμενος καὶ μαινόμενος, 536e5-6). O termo “μαινόμενος” é utilizado apenas nesse passo como se para Íon, de repente, estar fora de tino fosse ser louco. A impressão de Íon não está equivocada, Gonzalez (2011, p. 97) destaca que o modo de “estar presente no que não é presente” é loucura, pois significa estar além de si mesmo, para fora (ἔξω σαυτοῦ, 535f7-8), que, por sua vez, era visto como delírio<sup>108</sup>. Afirmaríamos, então, que os espectadores e os rapsodos que se entristecem e choram e afirmam estar junto de Hécuba são loucos? E o poeta, seria louco também? A que apelam as palavras que chegam aos espectadores, ao rapsodo e ao poeta que os levam a situar-se no que não está presente?

Como acabamos de indicar, quem nega estar louco é o próprio Íon, pois Sócrates não usa tal termo. E a compreensão de Íon segue a compreensão habitual, pois é louco aquele que diz estar em outro lugar que não onde ele está situado. Mas também é louco aquele que perde uma ancoragem na sua situação presente, alguém que perde a habilidade pragmática, a utilidade. Nesse sentido, Íon não é louco, pois ao que tudo indica ele precisa estar dentro do ordenamento de suas apresentações, para que ele atinja seus fins, a saber, ganhar dinheiro e evitar perdê-lo. Ao que tudo indica quando ele está no palco ele busca o controle de certos fatores que o possibilitem ganhar dinheiro e isso acontece quando os espectadores choram. Íon pertence a um mundo de fatos que se relacionam entre si por causa e efeito, ordenado por regras causais. Mas Íon e os seus espectadores não poderiam estar em Troia, enquanto estão

---

108 Ver nota 536d6 μαινόμενος.

envolvidos no ordenamento de uma apresentação de Íon? Não há nesse ordenamento casual um fio que pode nos levar ao impossível?

“Estar presente no que não está presente” é o modo do louco; pode ser o modo do rapsodo e dos espectadores, e é provável que seja o modo do poeta. Se eles estão em tino, estão em um ordenamento pragmático, em uma cadeia de fins funcionais; se estão fora de si mesmo, estariam em outro ordenamento que já não é o pragmático. A poesia é por excelência lugar para fora do ordenamento pragmático. Assim como ela, a filosofia e a religião são imensuráveis em relação ao mundo cotidiano do ordenamento pragmático. Talvez possamos incluir a brincadeira da criança, o olhar nostálgico ou visionário e o amante. Em todos esses, há a possibilidade do abalo<sup>109</sup> do modo “ἔμφρων”, embora também, como Íon exemplifica, há a possibilidade de perder o abalo, adequando, no caso dele, a poesia a fins pragmáticos. Mas o que causa tal abalo?

A seção central nos mostra que não se trata de um jogo de emoções e efeitos, como Íon busca dominar, mas algo desconcertante que arranca o artista, o filósofo, o religioso do ordenamento pragmático de suas vidas. Há uma compreensão tradicional de que a morte é por excelência o abalo do ordenamento pragmático e a cena de Téstor é um exemplo para isso, embora não se possa precisar de modo categórico o que nela causa tal abalo. Mas fiquemos com a morte e exploremos essa dificuldade: por que ela causa um desconcerto? Seria o culpado o medo? Mas medo de quê? No primeiro livro de poemas chamado *Fervor de Buenos Aires* de Jorge Luis Borges, no poema intitulado *Remordimiento Por Cualquier Muerte*, em tradução livre algo como *Remorso por algum morto*, ouvimos sobre a morte:

Libre de la memoria y de la esperanza,  
ilimitado, abstracto, casi futuro,  
el muerto no es un muerto: es la muerte.  
Como el Dios de los místicos,  
de Quien deben negarse todos los predicados,  
el muerto ubicuamente ajeno  
no es sino la perdición y ausencia del mundo<sup>110</sup>

A morte mostra o morto não como o guerreiro que foi lacerado por Pátroclo. Isso lhe é alienado, o morto não é nem mesmo o morto, mas é a morte que é ubiquamente alheia. O morto ainda pode entrar no ordenamento religioso, funerário. Mas a morte..., onde está? O morto ainda está presente no mundo, mas a morte, ausenta-se. Diríamos que foi isso que

109 PIEPER, 2014, p. 12.

110 BORGES, J. L. **Fervor de Buenos Aires**. Buenos Aires: Emece, 1926.

desconcertou Téstor, a possibilidade da falta de mundo, de ordenamento? E teria sido essa falta de mundo que entusiasmou o rapsodo?

Retornemos um pouco mais a primeira pergunta de Sócrates para atentarmos ao que ele fala sobre tornar-se fora de si mesmo. Aditado ao sentido da expressão “ἐξω σαυτοῦ” está a oração “καὶ παρὰ τοῖς πράγμασιν οἶται σου εἶναι ἡ ψυχὴ οἷς λέγεις” (535c1-2). A partir dessa oração, é possível identificar um *lugar* mais fundamental entre estar presente no que está presente e estar presente no que não está presente. A alma está onde acredita ser, onde está junto dos atos, dos acontecimentos pragmáticos, os quais ela articula (λέγω). O que o desconcerto mostra é que de pronto e na maioria das vezes estar em tino é estar em uma porção de mundo, inserido dentro de um pragmatismo lógico e causal. Nessa porção de mundo, o desconcerto encontra o fio do impossível, que não é sempre e a todo tempo sábio e racional<sup>111</sup>.

Retornemos ao início, ao prólogo do diálogo no trecho 530a1-530d9. Há nessa passagem inicial a possibilidade de analisá-la em dois momentos, os quais chamaremos de prólogo menor, em 530b1-b4, e prólogo maior, em 530b5-d9. Devido ao percurso de leitura proposto, já temos uma imagem de Íon no palco, recitando, cantando ou falando (articulando) cenas de Homero. Ele está ornado com colorida vestimenta e coroa de ouro, entre 20.000 espectadores.

#### **530b1-b4:**

Pelo aspecto dramático, o prólogo menor (530b1-b4) enriquece essa imagem e enriquece a própria imagem do diálogo. São-nos apresentados: as duas personagens, a saber, Sócrates e Íon; o lugar da conversa, a saber, Atenas; e o tempo, a saber, próximo às festividades em honra à deusa Atena, as Panateneias<sup>112</sup>, nas quais são organizadas competições de rapsodos. Íon que é natural de Éfeso<sup>113</sup>, chega a Atenas de Epidauro, onde participou das Asclepiades<sup>114</sup>, tendo conseguido os primeiros lugares nas competições. Ainda no nível dramático, o prólogo menor constrói a imagem do ilustre rapsodo: as primeiras palavras do diálogo<sup>115</sup>, o uso do dativo de interesse (530a1, a8), o plural inclusivo (a8, a9, b2-3).

111 NIETZSCHE, p. 120, **A razão do mundo**.

112 Ver nota 530b2 Παναθήναια νικήσομεν.

113 Sobre Íon, ver nota 530a1 τὸν Ἴωνα χαίρειν. E Éfeso, ver 530a2 ἐξ Ἐφέσου.

114 Sobre Epidauro e as Asclepiades, ver nota 530a3 οὐδαμῶς/ἐξ Ἐπιδαύρου.

115 Sobre essa característica, ver nota 530a1 τὸν Ἴωνα χαίρειν.

Outrossim, o aparente caráter ilustre de Íon, até o momento, que foi vinculado a sua competência em ter vencido os primeiros prêmios nas competições em Epidauro, o perseguirá ao longo de todo o diálogo como uma sombra. Trata-se de uma marca do diálogo e uma disputa em que às vezes Íon fica sobre o aparente, parecendo ser o que não é, às vezes o que lhe resta é só a aparência, produzindo o efeito cômico da personagem. Outra marca do diálogo é o interesse preponderante de Sócrates pela conversa, enquanto Íon conversa não mais do que o necessário, salvo em alguns momentos, com uma habilidade em desviar das questões digna de reconhecimento, demonstrando um restrito interesse por meio de apenas três questões (532b7-c3, 536e6-7, 540a1). Sócrates mostra não estar alheio às atividades na polis, pois demonstra ao longo do diálogo conhecer Íon e a atividade de rapsodo, além das relações políticas e militares entre Atenas e Éfeso, que aparecem no fim do diálogo. No prólogo, é a partir de Sócrates que ficamos sabendo sobre a proveniência de Íon, que as Asclepiades eram organizadas em Epidauro e sobre as competições de rapsodos, que parecem ser uma novidade para ele, haja vista a pergunta ironicamente humorada (530a5-6).

A situação inicial do diálogo é evidentemente coloquial. Trata-se de uma marca distintiva dos diálogos de Platão, pois o filosófico começa sempre situado cotidianamente: o encontro de Sócrates com um rapsodo chamado Íon, o encontro de Sócrates com o amigo Fedro, a descida de Sócrates com o amigo Glauco ao Pireu para acompanhar as festividades, pois, são alguns exemplos. É esse aspecto cotidiano do encontro entre Sócrates e Íon que incita alguma desconfiança entre os intérpretes, que questionam o motivo da conversa entre eles<sup>116</sup>: por que Platão escreveria uma conversa entre Sócrates e um rapsodo? Tratar-se-ia de uma investigação sobre o conhecimento e a ignorância?<sup>117</sup> Particularmente essa justificativa encontra um bom respaldo, pois em grande parte da conversa desenvolve-se o tema da τέχνη e ἐνθεος, como tentativa de fundamentar a competência de Íon.

Não obstante o tema epistêmico presente no diálogo, a partir das categorias filosóficas canônicas o *Íon* é repleto de temas que podem se encaixar nelas: estética, ética, ontologia da poesia, linguagem. Esse solo fértil em assuntos filosóficos, que é o diálogo *Íon* ou um diálogo de Platão em geral, não deve motivar uma desconsideração do caráter

116 Existe a antiga desconfiança, da qual *Íon* e o *Simpósio* de Xenofonte disputam o título de fonte primária, a partir do qual os rapsodos não eram levados a sério (conforme analisado nas páginas 20 e 36).. E existe a desconfiança instaurada por Goethe (conforme analisado no capítulo 2.2.2), que repercute na tradição interpretativa posterior (conforme analisado no capítulo 2.2.3), a partir do qual não apenas Íon não deve ser levado a sério, mas o próprio diálogo de Platão.

117 No primeiro capítulo dessa dissertação observa-se tentativas em colocar uma justificativa válida que fosse talvez reconhecida pelos intérpretes principalmente entre os filólogos alemães.



dialógico coloquial do diálogo, reduzindo-o a um mero recurso estilístico, meio para transmissão de conteúdo filosófico. Há uma força na unidade composicional, onde todos os temas filosóficos estão reunidos, emergindo como se o coloquial fosse uma porção de um todo filosófico. Aqui é preciso relembrar o passo 484b3-7 da *República*, no qual a capacidade do filósofo, e o seu interesse, está em se manter atado ao que sempre é o mesmo, fazendo oposição radical aos não-filósofos, os quais erram pela múltipla variação das coisas. Em vez de destruímos a unidade dialógica, propomos identificar no diálogo onde se manifesta o interesse e a capacidade do filósofo e onde se manifesta o não-filosófico. Ou seja, mais do que encontrar um tema específico é preciso observar o encaminhamento que a conversa toma do não-filosófico ao filosófico. Com esse crivo, expõem-se no diálogo dois modos de vida, dois tipos de alma, que podem ser analisadas pelos seus erros característicos.

O aparente conhecimento de Íon, justificado pelas vitórias nas competições, traz à lembrança o exame que Sócrates decide fazer naqueles que são considerados sábios na pólis para colocar à prova o oráculo de que ele próprio seria o mais sábio de Atenas. Nessa investida, Sócrates conversa com três classes: os poetas, os artesãos e os políticos. Tendo em vista essa imagem, é possível associar Íon a alguma dessas três classes, mas Íon seria um poeta, artesão ou político? Entre os intérpretes que buscaram justificar a conversa de Sócrates com uma figura como Íon, houve aqueles que o consideraram uma máscara para uma figura supostamente mais significativa: ora um sofista<sup>118</sup> ora o próprio poeta. Em outros diálogos, como a *República, Livro II*, os rapsodos ora são aproximados aos poetas (373b), ora seriam imitadores distintos dos atores (395b), ora teriam apenas o interesse da persuasão (nesse caso referimo-nos ao diálogo *Fedro*, passo 277e).

Parece-nos que a imagem que começa a ser construída no prólogo, do competente rapsodo, e que ao longo do diálogo será colocada em cheque, deve ser interpretada dentro dos limites teóricos de Íon e, algumas vezes, risível ingenuidade. Não obstante a capacidade inicial do rapsodo, o prólogo nos oferece a tradicional característica da itinerância, geralmente marca dos sofistas, e à qual Sócrates, enquanto figura que nunca saiu de Atenas, encarna a própria objeção. Há em jogo o valor da transitoriedade, ao qual toda itinerância se subjugava. Lembremos a pergunta de Sócrates a Hípias (*Hip.Ma.* 283c): depois de uma exuberante descrição deste sobre as suas andanças pela Hélade, Sócrates o questiona: a tua sabedoria faz os homens desses lugares por onde tu andas melhores na virtude? Também lembremos das

---

118 A imagem de Hípias como embaixador da pólis exemplifica o sofista enquanto um emissário público. (*Hip.Ma.* 281a-c)

palavras de Sócrates no *Livro X da República*, em 600d: se Homero tivesse sido capaz de ajudar os homens em relação à virtude, tê-lo-iam os homens deixado andar por aí, de um lado para outro, como cantores ambulantes? A expressão “andar por aí como cantores ambulantes” traduz o sintagma “ῥαψωδεῖν περιιόντας” e, embora esse trecho não seja o local clássico da *República* no qual se pensou ao longo da tradição o valor da transitoriedade e o que exatamente ela ensina, o verbo “ῥαψωδεῖν” torna possível uma relação com o substantivo “ῥαψωδός” que, por sua vez, permite uma transposição para a figura de Íon e assim: mesmo que Íon tenha um aparente conhecimento e transite pelas cidades com aparente sucesso, em que ele ajuda os homens em relação à virtude? Em que a transitoriedade nos ajuda em relação à virtude? Há neles algum fio que devemos puxar para o não transitório?

O ponto que se articula nesse início não é uma máscara para uma personagem mais relevante e nem um rapsodo caricaturalmente ignorante: a ignorância de Íon é a famigerada ignorância do homem perdido na transitoriedade, na qual ela mesma não apresenta outra possibilidade. Nesse sentido, parece-nos que a conversa encaminha por um lado ao limite dessa transitoriedade, ao limite do controle conceitual dessa transitoriedade. Por outro lado, à medida que se avança nessa direção esboça-se o não transitório.

A transição do prólogo menor para o maior ocorre no trecho 530b5, quando pela primeira vez no diálogo é introduzido e tematizado o termo “τέχνη”, pois primeiro Sócrates faz uma análise acerca do que é digno da τέχνη, depois Íon traz o que para ele é o mais difícil.

#### 530b5-d9:

O primeiro passo do prólogo maior, em 530b5-c6, é seguido pelas últimas palavras de Íon, nas quais ele responde às palavras encorajadoras de Sócrates referente ao futuro sucesso dele nas Panateneias, logo após ouvir que o rapsodo foi vencedor nas Asclepiades. Nesse embalo exortativo, Íon diz que vencerá em Atenas se um deus quiser (ἐὰν θεὸς ἐθέλῃ, 530b4)<sup>119</sup>.

Sócrates, logo em seguida, para nos surpreender, inicia uma fala sobre τέχνη em um passo que exerce um duplo efeito retórico: primeiro o efeito de atrair Íon, quando Sócrates o inclui entre os rapsodos (ὕμῃς τοὺς ῥαψωδοὺς, 530b5), cuja arte lhe causa inveja. O elogio a Homero (ἐν Ὁμήρῳ, τῷ ἀρίστῳ καὶ θειοτάτῳ τῶν ποιητῶν, b9-10) também corrobora para criar esse efeito, pois, como ficaremos sabendo mais adiante, Íon é especialista nesse poeta. Os intérpretes também são atraídos pelo elogio na medida em que o consideram enganoso,

119 Ver nota 530b4 ἐὰν θεὸς ἐθέλῃ, ἐὰν θεὸς ἐθέλῃ, ἐθέλῃ

sobretudo no que diz respeito a Homero. O elogio de Sócrates não seria sincero, pois apenas teria o propósito de atrair o rapsodo, especialista em Homero, para mais adiante desmascará-lo. A tal atitude de Sócrates convencionou-se chamar de ironia socrática. Nesse passo a ironia de Sócrates é mais radical e ela está, não nas palavras elogiosas, mas no bom rapsodo colocado diante de Íon, e cuja virtude reside em afastar as dúvidas em relação às aparências do rapsodo. Para tanto, para mostrar o bom rapsodo, é preciso colocá-lo desde seus traços fundamentais: *τέχνη* e o fundamento da *τέχνη*, ambos como o que é digno de ser invejado (530c5). É por essa ótica que surge o segundo efeito retórico.

O termo usado por Sócrates para mostrar seu interesse pela *τέχνη* é “*ἐζήλωσα*”<sup>120</sup>, traduzido pelo termo “inveja”, é usado três vezes nessas poucas linhas (530b5, c1, c6). Um questionamento comum nesse ponto é: por que Sócrates invejaria a arte dos rapsodos? Lembremos que nesse trecho há o caráter elogiativo, mas não é a única explicação para a inveja de Sócrates. Concomitante, o verbo “*ζηλώω*” estabelece uma relação semântica com o verbo “*φθονέω*”<sup>121</sup>, usado logo adiante por Sócrates no trecho 530d4. Esse último verbo é usado negativamente para mostrar uma disposição de Íon, a saber, a recusa e a má vontade em exhibir-se. O verbo mostra um sentimento de inveja e ciúme associado a uma má disposição. A diferença fundamental entre os dois verbos está na disposição que o sentido do verbo sugere, enquanto o verbo “*φθονέω*” mostra uma inveja indisposta, “*ζηλώω*” é marcado por uma disposição interessada pela falta de algo, que incita o invejoso a investigar, a procurar e a obter. Mas o que falta em Sócrates?

Essa pergunta é respondida em parte pela própria indicação na oração, pois o que ele inveja, e por isso lhe falta, é *τέχνη*. Tal hipótese é corroborada mais adiante no diálogo quando Sócrates afirma falar a verdade como um homem leigo (*ἐγὼ δὲ οὐδὲν ἄλλο ἢ τὰ ληθῆ λέγω, οἷον εἰκὸς ἰδιώτην ἀνθρώπων*, 532d7-e1). Desse modo, fora do que se busca, surge a liberdade necessária para investigar a *τέχνη* naquilo que ela é.<sup>122</sup> O interesse de Sócrates reluz pelos seguintes aspectos de sua fala: o bom, que aparece nos bons poetas (*ποιηταῖς ἀγαθοῖς*,

120 Ver nota 530b5 *ἐζήλωσα*.

121 Ver nota 530d4 *φθονήσεις*. Lembremos que Êudico, no *Hípias Menor*, solicita a Hípias para que não se recuse a responder às perguntas de Sócrates (*ἀλλὰ δῆλον ὅτι οὐ φθονήσει Ἰππίας, εἴαν τι αὐτὸν ἐρωτᾷς, ἀποκρίνεσθαι*, *Hip.Mi.* 363c4-5).

122 Cf. HEIDEGGER, 2007, p. 376. Gonzalez (2011, p. 93-94) avalia que esse trecho mostra Sócrates como ele mesmo é, na sua falta de alguma técnica que outros reivindicam possuir. Mais adiante, Gonzalez (ib., p. 98-99) acentua seu ponto, argumentando que seria uma contradição Sócrates possuir uma técnica e pedir a Íon que demonstre a sua, sem que ele, Sócrates, demonstrasse a dele. Juntando as duas observações de Gonzalez, concordamos que Sócrates não reivindique para si uma técnica entre outras reivindicadas pelos outros, mas cabe a pergunta: Sócrates tem uma técnica? Seria a dialética?

530b8-9) e no bom rapsodo (ἀγαθὸς ῥαψωδός, c2); o belo, que aparece na mais bela manifestação (καλλίστοις φαίνεσθαι, b7-8) e no belo fazer (καλῶς ποιεῖν, c4-5); e o melhor e mais divino, que aparecem como atributos de Homero (τῷ ἀρίστῳ καὶ θειοτάτῳ, b9-10)<sup>123</sup>. Nesse curto trecho, Sócrates evidencia o que nunca se afasta do horizonte de seu interesse e que a partir dele torna-se o interesse da filosofia: ἄριστος e θειότατος, ἀγαθός, καλός.

A maneira como Sócrates explicita a inveja pela τέχνη, usando um vocabulário que indica o que ele investiga com interesse, sugere que esse passo não é apenas um chamariz para o ilustre rapsodo, mas se estrutura em uma compreensão filosófica do que é τέχνη. Desse modo, considerando a compreensão filosófica, propomos uma leitura formal do passo evidenciando o que é τέχνη em geral, não apenas vinculada a Íon ou aos rapsodos, e o seu fundamento. Além da inveja, justificamos essa abordagem a partir de um trecho desse passo, onde Sócrates diz: aprender o pensamento e não apenas decorar os versos (καὶ τὴν τούτου διάνοιαν ἐκμανθάνειν, μὴ μόνον τὰ ἔπη, 530b10-c1).

Analisando a oração “καὶ τὴν τούτου διάνοιαν ἐκμανθάνειν, μὴ μόνον τὰ ἔπη” desde o começo, sabemos que ela é dita para alguém, no caso Íon, mas ela também diz respeito a alguém, a saber, o poeta. O poeta em questão é Homero, retomado da oração anterior pelo pronome “τούτου”, onde foi adjetivado como o melhor e mais divino. São dele o pensamento e os versos. A oração coloca lado a lado διάνοια e τὰ ἔπη, pensamento e versos, simbólico e material. Entre eles, Sócrates indica que aprendamos mais profundamente o pensamento (διάνοια), não apenas os versos. Reformulando as palavras de Sócrates, diríamos: diante dos versos de Homero, foque-se no pensamento dele, não apenas nas palavras. Pensamento e versos indicam dois âmbitos, que geralmente são tratados distintamente: os versos tratam do âmbito material e o pensamento trata do âmbito simbólico, intelectual. É aceitável supor que na composição dos versos dos poemas de Homero, o âmbito simbólico e intelectual estavam atuando na produção dos versos, mas como é possível aprendê-los depois? O pensamento de Homero ainda reside nos versos, no âmbito material dos seus poemas? Não parece loucura afirmar que podemos aprender o pensamento de Homero a partir dos seus poemas? Seguimos falando de Homero por conveniência em relação ao ponto de partida, mas está claro que essas perguntas se aplicam a qualquer autor e sua obra, inclusive Platão e seus diálogos. Com essa oração, Sócrates exige de nós algo que no início desse comentário soou como o modo da

123 Ver notas: 530b9 ἀγαθοῖς, 530b9 τῷ ἀρίστῳ, 530b10 θειοτάτῳ, 530c2 γένειτό/ἀγαθὸς ῥαψωδός, 530c4 καλῶς ποιεῖν.

loucura, a saber, estar presente no que não está presente, ou seja, que se deixem os versos em direção ao pensamento. Por isso propomos uma leitura formal, no sentido de encontrar as linhas de pensamento ou compreensão filosófica que estruturam o passo.

Nesse sentido, se compreendemos em alguma medida a diferença entre pensamento e os versos, isso confirma já um direcionamento para aquele e compreendemos a oração pelo seu aspecto simbólico e intelectual. O pensamento em jogo nessa oração é o de liberar o pensamento para o próprio pensamento. Dando mais um passo, liberar o pensamento para o melhor e mais divino. Trata-se de algo que apenas é possível desde a diferença entre os dois âmbitos, embora o modo como Sócrates constrói a oração pareça indicar que a diferença pode ser sutil, já que ele utiliza o mesmo verbo (*ἐκμανθάνειν*) para tratar dos dois âmbitos<sup>124</sup>. De todo modo, com isso em vista, compreender formalmente o trecho 530b5-c6 é compreendê-lo na sua estrutura de pensamento e não apenas vinculado ao rapsodo Íon e uma possível arte.

O que é *τέχνη*?<sup>125</sup> Inicialmente, *τέχνη* é colocada como algo que está em relação com os rapsodos, incluindo aí também Íon, embora o tipo da relação não seja explicitado, pois Sócrates indica apenas que inveja os rapsodos e o motivo da inveja é a *τέχνη* (530b5-6). Embora Sócrates se refira a Íon e aos rapsodos, ele não usa o termo referente à *τέχνη* dessa classe, a saber, “*ῥαψωδική*”, que será empregado extensivamente apenas a partir de 538b4 (também em c5, d5, 539e3, 540a2, a5, d3, 541a2). O não uso do termo específico corrobora nossa hipótese de que Sócrates analisa a *τέχνη* pelos seus traços fundamentais. Sendo assim, um dos traços fundamentais da *τέχνη* é que ela está em relação ao homem, ora dizemos que

124 No *Hípias Maior*, Sócrates sugere a Hípias, fazendo galhofa, que é sorte dele que os Lacedemônios não gostem de ouvir a lista de arcontes dos atenienses, do contrário lhe custaria muito decorar os nomes (*εἰ δὲ μή, πράγματ' ἂν εἶχες ἐκμανθάνων*, *Hip.Ma.* 285e). Ao que parece o verbo é usado no sentido de decorar os nomes, embora não se decore o aspecto material dos nomes, mas algo simbólico.

125 Sócrates é quem coloca o termo *τέχνη* na conversa quase de repente, embora possamos encontrar um motivo para que ele comece a falar de *τέχνη* no prólogo menor: o termo “*μουσικῆς*” (cf. nota: 530a7 *καὶ/μουσικῆς*), a expressão *ἐὰν θεὸς ἐθέλῃ* (cf. notas: 530b4 *ἐὰν θεὸς ἐθέλῃ*, *ἐὰν θεὸς ἐθέλῃ*, *ἐθέλῃ*), que condiciona a vitória de Íon e, claro, a sua inicial aparente competência como rapsodo. A conjunção desses três elementos poderia ser vista como motivo para Sócrates introduzir na conversa o termo “*τέχνη*”. Além disso, incluiríamos o sabido interesse de Sócrates em conversar com aqueles que parecem conhecer algo, o qual é evidente em inúmeros diálogos. Esse interesse foi visto e interpretado pela tradição como o paradigma das artes (*craft analogy*), pelo qual se estabelece uma estrutura básica: cada arte possui uma finalidade (*τέλος*), uma boa finalidade, para a qual cada arte faz o que faz; cada arte possui um meio (*τρόπος*) pelo qual é atingida a específica finalidade da arte; por fim, esses dois aspectos da estrutura da arte centralizam-se na figura do artesão, aquele que teria algum conhecimento (*ἐπιστήμη*) e prática (*ἐμπειρία*) da arte que lhe possibilitaria produzir o que se visa como finalidade, adequando o meio ao fim. O paradigma das artes se funda no princípio teleológico causal, ou melhor, mostra uma primazia do princípio teleológico causal em relação ao princípio mecânico causal. Enquanto que o princípio mecânico causal desenvolve-se por princípios inerentes ao *τρόπος* e ao *τέλος*, no teleológico causal é preciso que o artesão leve os meios aos fins. Desse modo, entra em jogo a educação do artesão e o aspecto ético, além do epistemológico.

ela é possuída por alguém ora dizemos que ela é instrumento de alguém. Τέχνη é um instrumento do homem. A τέχνη como instrumento aparece por meio do dativo instrumental “τῇ τέχνῃ” (530b7), no primeiro eixo (τὸ ἅμα μὲν, b6-8), em cuja análise se foca no aspecto conveniente (πρέπον, b7). Trata-se, aliás, de um eixo vinculado aos rapsodos (ὕμῶν, b7), pois é conveniente a eles. Geralmente, vinculamos a conveniência da τέχνη à conveniência de quem a utiliza, pois τέχνη se adéqua a um fim, ou seja, por ela, enquanto um instrumento, os homens adéquam meios aos fins (as suas finalidades).

Outro aspecto fundamental da τέχνη no primeiro eixo é o corpo (τὸ σῶμα, b6), que pela τέχνη é ordenado (κεκοσμηθῆναι, b6) e é revelado (φαίνεσθαι, b7). O corpo é o material desordenado, e não revelado, que é ordenado pela τέχνη e então é revelado<sup>126</sup>. Ordenação e revelação constituem fundamentalmente a τέχνη. Pela τέχνη do ourives o ouro é ordenado e é revelada a aliança, usada na cerimônia de união. Por Íon os versos de Homero são ordenados e são reveladas cenas que emocionam os seus espectadores<sup>127</sup>. Geralmente, considera-se que a τέχνη não é um fim em si mesmo e nem matéria-prima de si mesma. Τέχνη é meio entre matéria-prima e fim, pois ela produz ordenando matéria-prima e revelando produto. Esse traço é fundamental para que a τέχνη não seja confundida com φύσις, cuja diferença dessa para aquela é que essa produz em si mesma<sup>128</sup>. A análise dos traços fundamentais da τέχνη feita por Sócrates pode ser traduzida em termos das quatro causas, embora particularmente o vocabulário seja posterior<sup>129</sup>. Assim temos: corpo (matéria-prima, ouro, versos) como causa material, adequação/conveniência (cerimônia de união, emocionar os espectadores) como

126 Cf. nota 530b6 κεκοσμηθῆναι.

127 É nesse sentido que Flashar considerou Íon um artesão, alguém que trabalha sobre os versos de Homero (matéria-prima), ordena-a (molda-a) e a apresenta. Cf. nota 530b6 τῇς τέχνης.

128 A φύσις difere-se da τέχνη porque aquela produz a partir de si mesmo, enquanto esta produz, manual ou artisticamente, a partir de outro, segundo, por exemplo, a caracterização proposta por Heidegger (2007, p. 379), ela produz no artesão ou no artista. A rosa floresce na rosa e pela rosa; a rosa se abre pela mão do poeta e comunica um segredo; a rosa é desdobrada pelas mãos da criança no papel crepom. No primeiro exemplo poderíamos trocar o verbo “florescer” pelo verbo “nascer” ou pelo verbo “ser” (possível porque deriva do verbo “φύειν” que denota crescer ou aparecer, e nesse último torna-se cognato do verbo “ser”) e com isso queremos dizer que o nascer e o ser da rosa se produzem nela mesma, enquanto a rosa da criança usa crepom, a forma da rosa, a intenção e a vontade de produzi-la. Não obstante, ambos os modos de produção são ποίησις. Isso tudo que gira em torno da ação de produzir uma rosa de crepom, está no caso da rosa, digamos natural, nela mesma; já na rosa artificial isso tudo se junta no artesão ou artista. Com a expressão “isso tudo”, ou seja, tudo em jogo na ποίησις, referimo-nos ao que em Aristóteles foi distinguido como as quatro causas e pela tradição ficou conhecida como a teoria das quatro causas, cuja nomenclatura tradicional é (cf. *LA*, verbete “aitia / Ursache”): eficiente, material, formal e final. Por essa visada, a φύσις (cf. *LA*, verbete “physis / Natur, Wesen”) pode ser compreendida a partir das quatro causas e a diferença dela em relação à τέχνη manifesta-se à medida que aquela reúne as quatro causas, e aqui cabe um destaque para a causa eficiente, o impulso movente, que na τέχνη é externo e é levado à causa material, i. e., o impulso movente está na própria rosa, o impulso movente da rosa de crepom não estava na própria rosa de crepom, mas na criança.

causa final e ‘pela τέχνη’ como causa eficiente (ourives, rapsodo Íon). Embora também não nomeado, suportando esses traços fundamentais da τέχνη está uma compreensão de causalidade que se manifesta até aqui pela causa eficiente, enquanto agente que causa a modificação. Até aqui também identificamos apenas três causas (material, final e eficiente): onde está a quarta? Onde está a causa formal?

Geralmente, dentro da tradição das quatro causas a causa formal é aquela que enquanto forma recebe a matéria-prima, revelando matéria-prima enformada. A forma do anel recebe o ouro, revelando aliança de ouro. Em vista disso, a causa formal não se confunde com a causa material nem com a final, mas parece se confundir com a causa eficiente. Há com o ourives a forma de aliança que recebe o ouro, que o ordena nas palavras de Sócrates, revelando aliança de ouro.

Seguindo a descrição de Sócrates, passamos para o segundo eixo (ἄμα δὲ, 530b8-11) que analisa o caráter indispensável (ἀναγκαῖον, b8) da τέχνη, articulado também a partir de dois verbos, a saber, διατρίβειν (b8-9) e ἐκμανθάνειν (c1). Nesse âmbito indispensável, não é mais mencionada a τέχνη como instrumento (τῇ τέχνῃ), nem as causas material e final, nem mesmo a conveniência do rapsodo. O ordenar matéria-prima e revelá-la formada de acordo com finalidades esgota a τέχνη como instrumento. Sócrates desprende-se da τέχνη enquanto instrumento e passa a investigar o indispensável nisso, que não é mais τέχνη. Em outros termos, passa a investigar a causa eficiente e a causa formal, embora nesse eixo não sejam explicitadas nenhuma das causas.

O eixo indispensável trata do âmbito do conhecimento, já antecipando a expressão “τέχνη καὶ ἐπιστήμη” usada por Sócrates para negar que Íon tenha uma arte (532c5). Esse âmbito se determina pelo que é necessário à formação de alguém que é habilidoso em alguma atividade, em outros termos, causa eficiente de τέχνη. A primeira indicação dessa prática de estudos consiste em ocupar-se com ἄλλοις ποιηταῖς πολλοῖς καὶ ἀγαθοῖς (b8-9) e com Ὀμήρω, τῷ ἀρίστῳ καὶ θειοτάτῳ τῶν ποιητῶν (b9-10). Em relação a Íon e aos rapsodos, Homero e os outros muitos poetas indicam aquilo que eles simbolizam, metonimicamente, os versos e os seus poemas. Nesse sentido, Íon deve ocupar-se com os bons poemas sem esquecer dos

129 A tradição das quatro causas, como mencionamos na nota anterior, desenvolveu-se sobretudo a partir das distinções feitas por Aristóteles, as quais não encontramos um correspondente esquemático em Platão. O uso dessa distinção, embora não seja comum no vocabulário platônico, encontra respaldo no uso que Platão faz do termo “αἴτιος”, e seus variantes, no sentido que ele poderia ser usado no *Íon*, tal como em *Simpósio*, 205b9-c1, a causa inteira é produção (“αἰτία πᾶσά ἐστι ποίησις”). E todos os trabalhos das artes (“αἱ ὑπὸ πάσαις ταῖς τέχναις ἐργασίαι”) são produções.

melhores, que são os de Homero. Embora seja uma interpretação habitual considerarmos que o rapsodo Íon, por exemplo, ocupe-se com os poemas de Homero, os seus versos, lembremos que o eixo indispensável não trata da causa material. Tal hipótese é corroborada pela oração “καὶ τὴν τούτου διάνοιαν ἐκμανθάνειν, μὴ μόνον τὰ ἔπη” que, como analisamos, sugere que seja aprendido profundamente o pensamento, mais do que decorar os versos. A origem desse aprendizado está no que em grego aparece como “ποιηταῖς” (b8), “Ομήρῳ” (b9) e “τῶν ποιητῶν” (b10). Os termos “ποιηταῖς” e “ποιητῶν” foram traduzidos por “poetas”, embora essa tradução encubra a ambiguidade do termo, pois o termo base pode ser ou ποιητής ou ποιητός<sup>130</sup>, respectivamente, o poeta ou o poema. Assim, a ambiguidade entre pensamento e versos já está presente no que deve ser objeto do ocupar-se, mas se tomarmos como crivo que o eixo indispensável trata da causa eficiente, é o poeta e o seu pensamento que deve ser objeto da ocupação, assim como é do aprendizado profundo. Mas como é possível aprender o pensamento de Homero pelos seus versos?

Observemos que o eixo indispensável é construído hierarquicamente: primeiro estão os muitos poetas, que devem ser bons. Desses, aparece o melhor e mais divino. Da pluralidade de versos deve-se passar para a unidade do pensamento, que está ou se origina no melhor e mais divino. Todo o caminho traçado por Sócrates até aqui tem em vista desde o começo a unidade do pensamento, que está ou se origina no melhor e mais divino. O que se anuncia no horizonte do pensamento é a possibilidade de encontrar a determinação fundamental da τέχνη, que está em relação com a causa eficiente, mas não deve ser confundida com ela. O que se anuncia é a causa formal, que em Platão se chama de εἶδος.

Antes de deixarmos o eixo indispensável, é preciso destacar que a tradução por “poeta” não encobre apenas a ambiguidade dos termos “ποιητής” ou “ποιητός”, onde encontraremos o pensamento que deve ser seguido. Mesmo que optássemos por “poema”, tanto poeta quanto poema soam para nós uma atividade específica, mas o sentido do termo em grego é mais concreto, indicando ou aquele que faz ou aquilo que é feito, ou seja, o produtor (ποιητής) e o produto (ποιητός). É nesse sentido mais concreto que deveremos pensar o melhor e mais divino dos produtores ou dos produtos, cujo pensamento deve ser aprendido, fonte do εἶδος. Mas quem seria o melhor e mais divino dos produtores e qual a sua produção?

<sup>130</sup>Ver nota 532c5 ποιητικῇ.



Com isso encerramos a análise dos dois eixos acerca da τέχνη, que nos possibilitou vislumbrar filosoficamente o que é τέχνη e desde onde ela é determinada fundamentalmente. Continuando o percurso de Sócrates, ele nos apresenta nomeadamente a causa eficiente, a saber, o bom rapsodo (ἀγαθὸς ῥαψωδός, 530c2), que apenas vem a ser pela possibilidade da seguinte condição: συνείη τὰ λεγόμενα ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ (c2-3). O verbo “συνείη”<sup>131</sup> aproxima-se semanticamente dos verbos “διατρίβειν” e “ἐκμανθάνειν”, retomando com isso o eixo indispensável. Em se tratando disso, a condição para vir a ser um bom rapsodo envolve o pensamento do melhor e mais divino. O problema que encontramos aqui é o de relacionar pensamento com τὰ λεγόμενα, pois como Sócrates enfatizou no eixo indispensável, τὰ λεγόμενα não deve apenas se relacionar com os versos. E qual a relação de ambos com a causa formal, a saber, com o εἶδος? Não obstante, ainda temos a ambiguidade do termo τοῦ ποιητοῦ, ou poeta ou poema, e como entender a relação estabelecida pela preposição “ὑπὸ”. Tratar-se-ia do que está sob ou o que se origina no poeta ou no poema?

Tais dificuldades não nos impedem de constatar que Sócrates explicita que a causa formal não está de posse da causa eficiente e que só vem a ser eficiente (ἀγαθός) quando acompanha o que fala o melhor e mais divino dos produtores pela sua produção. De um lado temos o bom rapsodo, a causa eficiente, que chamaremos de o bom produtor; de outro lado, temos o melhor e mais divino produtor ou a melhor e mais divina das produções. O bom produtor depende ou do melhor e mais divino produtor ou da melhor e mais divina das produções. E tal dependência é por conta da causa formal. Mas o bom produtor só cumpre a exigência quando acompanha o pensamento em direção a causa formal, ou seja, quando já é bom produtor. O sujeito da ação é o bom produtor, embora a sua ação seja a condição para que ele mesmo venha a ser o bom produtor. A segunda exigência para vir a ser um bom produtor retraduz a relação do bom produtor com o melhor e mais divino (produtor ou produto) em termos de torna-se mensageiro (ἐρμηνέα τοῦ ποιητοῦ τῆς διανοίας, 530c3-4); e a terceira retraduz nos seguintes termos: reconhecer a fala do poeta (γινώσκοντα ὅτι λέγει ὁ ποιητής, c5).

As três exigências colocam três diferentes verbos: “συνείη”, “γίγνεσθαι ἐρμηνέα” e “γινώσκοντα”; e três complementos, respectivamente: “τὰ λεγόμενα ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ”, “τοῦ ποιητοῦ τῆς διανοίας”, “λέγει ὁ ποιητής”. Todos os complementos são traduções disso que

---

131 Ver nota 530c2 συνείη.

determina fundamentalmente a τέχνη, isso que torna o bom produtor em bom produtor. Semanticamente todos os verbos indicam o que está indicado no eixo indispensável da análise da τέχνη, embora o verbo “γίγνεσθαι ἐρμηνέα” escape da circularidade entre o bom produtor e o melhor e mais divino. Tornar-se mensageiro do pensamento do poeta é trazer desde o poeta a sua obra para aqueles que ouvem.

Chegamos ao fim do trecho 530b5-c6 com a noção de que o bom produtor, ou seja, quem faz bem (καλῶς ποιεῖν, 530c4-5), é aquele que, cumprindo todas as exigências, torna-se mensageiro do melhor e mais divino, ou seja, traz o pensamento para os ouvintes. Mas nosso ponto de partida também contava com a seguinte noção: pela τέχνη o corpo é ordenado e é mostrado para finalidades. ‘Pela τέχνη’ indica as causas eficiente e formal que, por sua vez, são conjugadas no bom produtor, que, por sua vez, é aquele que traz o pensamento do melhor e mais divino. O que define a ordenação e a mostraçãõ é o pensamento do melhor e mais divino, e não as finalidades. A ordenação e mostraçãõ definem-se, respectivamente, por λόγος e εἶδος.

Emergindo desse mergulho, Íon nos surpreende dizendo que Sócrates fala a verdade e nos oferece algumas palavras acerca do que dá o maior trabalho na τέχνη (πλεῖστον ἔργον παρέσχεν τῆς τέχνης, 530c7-8) para ele. O ponto de partida entre eles é distinto: Sócrates fala desde fora da τέχνη, Íon nos oferece uma descrição de dentro da τέχνη. Por dentro da τέχνη ele traz o aspecto pragmático da atividade do rapsodo. No trecho central, Íon não escondeu nada e por isso mostrou que a sua atividade é guida pela finalidade de provocar choro nos espectadores, pois assim ele ganhará dinheiro e evitará perdê-lo.

Nesse trecho Íon ainda está cauteloso, buscando manter a ilustre imagem construída no prólogo menor, se mostra como um apreciador da sua arte por ela mesma. Comparando-se com personalidades da sua área<sup>132</sup>, afirma que nunca houve ninguém que recitasse tão belos pensamentos acerca de Homero (530d1-3). Íon utiliza dois verbos que foram usados no trecho central, a saber, “κάλλιστα λέγειν περὶ Ὀμήρου” e “εἰπεῖν πολλὰς καὶ καλὰς διανοίας περὶ Ὀμήρου”. Provavelmente esses verbos indicassem a compreensão habitual da atividade do rapsodo, no seu sentido pragmático. Nesse sentido, enquanto Sócrates colocou Homero como fonte do pensamento, Íon o trata relativamente, pois é Íon quem produz belos pensamentos. Ele é o responsável por bem ornar o Homero (ὥς εὖ κεκόσμηκα τὸν Ὀμηρον, 530d5-6).

132 Ver notas 530c9 Μητρόδωρος ὁ Λαμψακηνός, 530d1 Στησίμβροτος ὁ Θάσιος, 530d1 Γλαύκων.

Íon utiliza o termo “διάνοια”, mas talvez quisesse dizer “ὑπόνοια”, ou seja, a alegorização de Homero. Trata-se de uma atividade que consistia em interpretar os versos de Homero ou à luz de fenômenos físicos, como fez Metrodoro de Lâmpsaco (530c9-10), ou à luz de comentários explicativos, como fez Estesímbroto de Taso (c10). Ao se colocar superior a esses, Íon sugere que a sua atividade envolvia produção de alegorias e que ele era o melhor. Concomitante a isso, ele mostra que o seu interesse pela própria atividade, enquanto aquele que busca a excelência e a superioridade entre os seus, é aparente, pois as alegorizações seguem a exigência do que é conveniente<sup>133</sup>. O pragmatismo de Íon é o de conveniências e adequações as exigências, que determinam fundamentalmente o uso que ele faz da τέχνη. Dessa maneira, Íon compreende a τέχνη de modo similar ao primeiro eixo da análise de Sócrates. A τέχνη é um instrumento pela qual ele orna e mostra Homero do modo mais belo possível em vista das adequações. Ele é a causa eficiente e formal, embora não seja nenhuma das duas que determinam fundamentalmente a τέχνη, mas a adequação aos fins. E a quem ou a que Íon deve se adequar?

O resultado do trabalho de Íon se adéqua a dois grupos: o seu público e os seus juízes. O segundo grupo é mencionado ainda no prólogo maior pela referência aos Homéridas<sup>134</sup>, que acredita (οἶμαι, 530d7) lhe deveriam coroar com uma coroa de ouro (d7-8)<sup>135</sup>. O público de Íon aparece pelo verbo “οἶμαι” utilizado quando ele diz acreditar falar o mais belo acerca de Homero dentro os homens. A crença de Íon se justificará mais adiante no trecho 533c4-7, onde Íon diz: οἱ ἄλλοι πάντες με φασὶν εὖ λέγειν (c6-7). É a opinião de todos os outros que justifica a crença de Íon em ser quem fala o mais belo acerca de Homero. Trata-se de uma crença infundada e incorreta, não apenas pelo fato de serem todos os outros que o avaliam (se fosse o caso seria apenas infundada), mas simplesmente porque Íon não compreende a diferença entre εὖ λέγειν e κάλλιστα λέγειν.

Para finalizar a análise do prólogo maior, evidenciamos o pedido de Sócrates para que Íon não se furte a exhibir-se. O pedido de Sócrates reside em uma antiga sabedoria: fale (faça) para que possa ser visto. O termo utilizado por Sócrates é “ἐπιδείξαι” (530d5) e traz um sentido pragmático associado com as palestras sofísticas, modo repudiado por Sócrates por

133 A conveniência está associada aos rapsodos declamadores, como classificou Verdenius (p. 35), já que lhes faltam ἐπιστήμη, eles são orientados por um tipo de conhecimento irracional, ou seja, um conhecimento que não estabelece relações lógicas e não conhece o valor de algo, apenas é guiado pela δόξα e reproduzem aquilo que tem valor para a opinião (δοξομιμητική).

134 Ver nota 530d7 ὑπὸ Ὅμηριδῶν.

135 O ouro associado à beleza, cf. *Hip.Ma.* 289e.

conta das longas falas e pouca conversa<sup>136</sup>. Ao fim do diálogo, Sócrates argumentará que Íon não se exibiu uma única vez, furtando-se em todas. E quanto à recitação em 537a8-b5, por que Sócrates não a considerou? Por outro lado, embora Sócrates repudiando discursos longos e com pouca conversa, ele é quem profere os discursos mais longos do diálogo. Além dessa exibição, ele também exibe-se no seu habitual modo de fala. Isso deve se justificar porque ao fim do prólogo Sócrates indica que ‘ποιήσομαι σχολήν’<sup>137</sup>, ou seja, fará tempo para o seu ócio (530d9).

### 531a1-532b6:

A imagem formada de Íon sugere um competente artesão, pois ele venceu os primeiros lugares nas disputas de rapsodo e afirma ter uma arte. Sócrates inicia esse trecho, o primeiro trecho que resultará em uma refutação direta dessa imagem, introduzindo um novo termo, a saber, “δεινός”<sup>138</sup>, questionando-o: és competente apenas em Homero ou também em Hesíodo e Arquíloco (531a1-2)?

Antes de avançarmos no desenrolar dessa pergunta, tentemos encontrar nela elementos relacionados ao que Sócrates já nos apresentou sobre a arte. Lembremos que Homero foi colocado como o melhor e mais divino dos poetas, desde o qual o bom rapsodo buscará a fonte para a sua produção (530b9-c5). Arquíloco e Hesíodo devem ser todos os outros bons poetas, com os quais o bom rapsodo se ocupa (530b8-9). Com isso, evidencia-se que Sócrates foca a discussão no que foi chamado de âmbito indispensável da arte, no qual encontramos a causa eficiente e formal. Lembremos também que Íon já enfatizou a sua especialidade em, ou predileção por, Homero e se ele tivesse afirmado alguma especialidade em Hesíodo, por exemplo, a pergunta de Sócrates seria: és competente apenas em Hesíodo ou em Homero e Arquíloco?<sup>139</sup> O desenrolar da questão coloca a hipótese de que ser competente em alguma arte exige uma competência inteira porque a arte é inteira, embora seja questionável em que medida se tornar intérprete do pensamento do poeta exige se tornar competente na arte inteira. Gonzalez (2011, p. 95-96) sugere, por exemplo, que em uma mesma área de assunto alguém que consiga transmitir o pensamento de outro, nessa mesma área, será capaz de transmitir o pensamento de todos os outros nessa mesma área. O que há

136 Ver nota 530d5 ἐπιδείξαι.

137 Ver nota 530d9 ποιήσομαι σχολήν.

138 Ver nota 531a1 δεινός.

139 A especialidade de Íon em Homero contrasta com a variedade de conhecimentos de Hípíias, em *Hip.Mi.* 363c1-2, pois ele exibe-se não apenas em Homero, mas variadamente nos outros poetas. Essa divergência indica que a questão não é uma questão de quantidade, em quantos poetas Íon é aparentemente competente, mas em que se funda tal competência.

em comum em todos os pensamentos em uma mesma área de assunto? Que critério permite julgar os vários pensamentos em relação a mesma área?

A resposta de Íon reitera o que para ele é um fato prático: ele é apenas competente em Homero, o que lhe é suficiente (531a4-5), mas isso não é suficiente para que Íon seja “capturado”<sup>140</sup> pela argumentação de Sócrates, que constrói a competência de quem tem uma arte. O primeiro passo da refutação (531a5-b10) introduz um novo verbo na estrutura da arte, a saber, “ἐξηγέομαι”<sup>141</sup>. O uso desse verbo traz uma familiaridade da atividade de rapsodo para Íon, que se manifesta no fim desse trecho de refutação (532b7-c3), quando ele descreve a sua participação em um tipo de reunião onde se discute os poetas (του ποιητοῦ διαλέγεται, b8). Trata-se, ao que parece, de uma reunião em que às vezes algum outro poeta, que não Homero, entra na discussão, o que provoca um desinteresse em Íon pela conversa (οὔτε προσέχω τὸν νοῦν ἀδυνατῶ τε καὶ ὁτιοῦν συμβαλέσθαι λόγου ἄξιον, ἀλλ’ ἀτεχνῶς νυστάζω, b8-c1), às vezes a conversa é acerca de Homero, despertando o rapsodo de Éfeso para contribuir (c1-3) com mais falas dignas. Esse, parece-nos, ser o sentido familiar do verbo “ἐξηγέομαι” para Íon<sup>142</sup>.

Outro sentido para o verbo “ἐξηγέομαι” é compreendê-lo como sinônimo para ‘ser competente em uma arte’, cuja fundamentação está na expressão “ἡπίστω ἂν ἐξηγεῖσθαι” (531b9). O verbo “ἐπίσταμαι” antecipa a expressão “τέχνη καὶ ἐπιστήμη” (532c5) que marca o fim do trecho de refutação por conta da dissociação de Íon em relação a alguma arte. Não obstante a constatação de que Íon faz o que faz não por arte nem por entendimento, o trecho em questão constrói a imagem do competente em relação ao que deve fundamentar sua competência, i. e., um entendimento fundamental da arte.

Em um primeiro nível o entendimento é de alguma arte específica, sendo mencionadas as seguintes: a vaticinação (531b3-10), a arte dos números (ἀριθμητικὴν, 531d11-e4), a arte da medicina (531e4-e9), além da arte poética relacionada aos poetas e seus poemas e a uma possível arte do rapsodo (531a5-b3; c1-d10; 531e9-b6); além dessas, outras artes são citadas a partir do trecho 532e4-533c3, tais como: a pintura, arte estatutuária, a aulética, a citarista, o citaredo, e novamente a rapsódia.

140 Lembremos que essa é a imagem proposto por Sócrates no epílogo, a de que Íon não foi capturado e simplesmente escapara como Proteu (ἀτεχνῶς ὥσπερ ὁ Πρωτεύς παντοδαπὸς γίγναι στρεφόμενος ἄνω καὶ κάτω, 541e7-8).

141 Ver nota 531a7 ἐξηγήσαιο.

142 Sobre a atividade do rapsodo, ver nota 530a5 ῥαψωδῶν. Esse trecho é célebre pelos cochilos de Íon, justamente quando, nessas reuniões, alguém começa a falar acerca de outro poeta que não Homero. Possivelmente, a expressão “ἀτεχνῶς νυστάζω” seja idiomática, denote um desinteresse, uma distração. Parece-nos que essa expressão indica uma modalidade de estar presente, ao lado de ‘estar fora de tino’ e ‘estar em tino’.

Todas essas artes compartilham o que chamaremos de segundo nível de entendimento, no qual encontramos o comum entre elas. É o entendimento do verbo “ἐξηγέομαι” que conduz a questão, não para explicar os resultados de uma arte (como parece acontecer nas reuniões que Íon participa), mas o seu fundamento<sup>143</sup>: a estrutural formal de pensamento em jogo em cada uma das artes<sup>144</sup>. Essa estrutura é composta pelos seguintes aspectos: mesmo (ταὐτὰ) e não mesmo (μὴ ταὐτὰ); semelhante (ὁμοίως) e diferente (διαφόρως); comparativos qualitativos (κάλλιον, ἄμεινον, κάκιον). Há um terceiro nível de aprofundamento (531d11-e9) no qual são apresentados os seguintes aspectos: muitos (πολύς) e um (εἷς); comparativos qualitativos (εὖ, κακός, χεῖρον), superlativo qualitativo (ἄριστον); o mesmo (αὐτός) e o outro (ἕτερος, ἄλλος); o inteiro (τὸ ὅλον) e o completo (ἅπας)

A ideia que se compõe entre o primeiro nível e os dois últimos é que uma arte se estrutura e se limita pelos aspectos comuns determinados pelos dois últimos níveis, que retoma o aspecto indispensável analisado por Sócrates no trecho 530b8-c6, indicando, parecidos, aspectos do pensamento (διάνοιαν). A partir disso, Sócrates derivará a hipótese de que a arte poética é inteira (ποιητικὴ γὰρ που ἐστὶν τὸ ὅλον, 532c7-8), mas seguindo o caminho interpretativo proposto, sugerimos pensar o termo “ποιητικὴ”<sup>145</sup> no seu sentido mais básico e concreto, como se Sócrates estivesse falando de toda arte e não apenas da arte poética. Assim: a capacidade de produção é o inteiro. Essa hipótese nos parece justificável pela fala seguinte ainda de Sócrates, no qual ele afirma que é o mesmo modo de investigação para cada arte inteira (ὁ αὐτὸς τρόπος τῆς σκέψεώς ἐστι περὶ ἁπασῶν τῶν τεχνῶν, 532d1-2).

O inteiro da arte foi visto por Flashar<sup>146</sup> como a manifestação da ideia da união dos opostos, algo que pode ser justificado se pensarmos em uma arte de modo abstrato, tal como o exemplo de Sócrates: a arte de compor poemas épicos, produziu poemas que falam a mesma coisa sobre alguns assuntos, e sobre outros assuntos, falam outras coisas, se assemelham em alguns pontos e se diferenciam em outros. Tal abordagem abstrata perde de vista que a arte

143 Lembremos que na composição do verbo “ἐξηγέομαι” está o verbo “ἄγω” e que a ideia de uma explicação traz a ideia de conduzir por, liderar, um caminho. Mas por qual caminho? Considerando que o assunto do diálogo é a arte em geral, a questão é desde onde vem a competência (ou como se determina a causa eficiente). Questão presente desde a primeira pergunta de Sócrates: πόθεν τὰ νῦν ἡμῖν ἐπιδεδήμηκας; ἢ οἴκοθεν ἐξ Ἐφέσου; (530a1-2).

144 Com isso queremos dizer que toda arte, considera como um modo pelo qual os homens atuam no mundo, por um lado elas se voltam justamente para o mundo, para o sensível; por outro lado, toda arte está ligada ao pensamento, a aspectos que compõe a estrutura de pensamento. Isso geralmente ocorre tacitamente e, nesse sentido, o diálogo *Íon* ao tratar de arte, manifesta tais aspectos.

145 Ver nota 532c5 ποιητικῇ.

146 Cf. p. 24.

está em uma intrínseca relação com aquele que a possui ao ponto que ela é uma manifestação de aspectos básicos que compõe o pensamento, dentre esses aspectos encontramos também a união dos opostos.

A ideia desenvolvida nesse trecho de refutação é que quem tem uma arte é aquele que entende de explicar sobre a arte (ἡπίστω ἂν ἐξηγεῖσθαι), é aquele que é o melhor em falar (εἷς τις ἄριστα λέγει, 531d12), é o mesmo que reconhece os que falam bem ou pior (531d9-532a1). Vejamos com atenção o exemplo dos números (531d9-e4): primeiro, o trecho gira em torno do termo “ἀριθμός” (περὶ ἀριθμοῦ), ele é a fonte (λόγος e εἶδος) para os muitos que falam (articulam sentido, ordenando e mostrando) acerca de número, alguns fazem isso bem, outros fazem pior, mas dentre todos esses há alguém que é o melhor, esse será aquele que detém a arte dos números (ἀριθμητική τέχνη). Mas apenas ele? Ele é quem se torna competente acerca de todo o entorno da arte (ὁ αὐτὸς γίγνεται δεινὸς περὶ ἀμφοτέρων, 532a3-4), não tendo nada que se coloque para fora. E por fim, Sócrates o descreve como aquele que é juiz suficiente de todos quantos falem das mesmas coisas, pois os produtores fazem as mesmas coisas (τὸν αὐτὸν ἔσεσθαι κριτὴν ἱκανὸν πάντων ὅσοι ἂν περὶ τῶν αὐτῶν λέγωσι, τοὺς δὲ ποιητὰς σχεδὸν ἅπαντας τὰ αὐτὰ ποιεῖν, 532b4-6).

Platão estrutura uma hierarquia: existe aquele que está mais próximo da fonte da arte como, por exemplo, aquele que tem a arte dos números, que com a própria arte forma uma unidade, sendo ele quem entende e explica (ἡπίστω ἂν ἐξηγεῖσθαι), reconhece os bons e os piores (γινώσκω), articula (λέγω) e julga (εἰμί κριτής), sendo o seu julgamento direcionado para outro nível, a saber, daqueles que articulam e produzem (532b5-6), mas que não têm uma arte. Nessa estrutura hierárquica começa a esboçar-se outro aspecto do pensamento, a saber, a estrutura de três níveis, que pode ser vista no exemplo da arte dos números: o primeiro nível é o número (λόγος e εἶδος), o segundo nível é aquele que tem a capacidade com os números (ἀριθμητική) e arte, o terceiro nível aqueles que possuem uma noção, mas não têm a capacidade. Diante disso, questionamos quem dentre os homens atenderia a tais exigências e poderia ser reconhecido como alguém que tem uma arte? E quem poderia reconhecê-lo, a não ser alguém que já tivesse uma arte? De que modo ocorre a relação entre os três níveis? Os produtores que fazem quase sempre as mesmas coisas, isso sugere que eles quase sempre imitam aqueles que têm uma arte? Quem cria o original que é copiado? Quem cria o número?

**536e1-540b1:**

Continuaremos o comentário desorganizando, mais uma vez, a ordem do diálogo, saltando diretamente para a segunda refutação da imagem de Íon como um competente rapsodo fundada nas suas afirmações, sem fundamento, de que ele tem uma arte. A seção acerca do entusiasmo é encerrada peremptoriamente, com Íon afirmando não fazer o que ele faz estando possuído ou sendo louco (536d4-7), sugerindo a Sócrates que ele também concluiria isso se assistisse a alguma de suas exibições. Trata-se de uma estrutura dramática similar ao início da primeira refutação. E desse modo, seguindo o roteiro, Sócrates também sugere certo desejo em ouvir Íon, mas imediatamente o questiona: daquilo que Homero fala, falas bem acerca do que?

O começo da refutação é marcado pela dificuldade de Íon em delimitar o que ele sabe e o que ele não sabe, o que pode ser resultado de uma dificuldade em entender o que de fato ele sabe, os limites do seu conhecimento. Essa questão parece um ponto crítico para o rapsodo, manifestando-se na sua segunda pergunta (536e6-7), de apenas três em todo o diálogo: e o que é isso que Homero fala, mas eu não sei? Sócrates enfatiza que Íon não sabe tudo de Homero (e2, e4-5) e um desses assuntos que ele desconhece é justamente as artes. A questão que se desenvolve ao longo desse trecho, principalmente a partir de 538b1-3, tenta encontrar alguma arte que possa ser competência de Íon, mas antes Sócrates trata novamente de aspectos básicos que são concernentes a todas as artes.

Inicialmente, cabe salientar que embora Sócrates retome o assunto da arte, essa seção é um pouco diferente da primeira. A primeira pergunta de Sócrates já nos fornece uma pista, pois em vez de colocar como exigência para aquele que possui uma arte conhecer o todo dela (como vimos na primeira refutação: Homero, Hesíodo e Arquíloco, para a arte poética), Sócrates questiona especificamente Homero. Possivelmente a oração ‘daquilo que Homero fala’ retoma os temas descritos em 531c1-d3, sobre os quais Homero discorre nos seus poemas, e que lá foi tema comum de todos os poetas. Na primeira seção, Homero, Hesíodo e Arquíloco compartilhavam os mesmos assuntos nos seus poemas e faziam parte de uma totalidade, uma arte inteira, que foi chamada de poética (532c7). Aliás, os temas que foram colocados por Sócrates sugerem uma visão profundamente filosófica para a produção poética: a guerra é o primeiro tema, filosoficamente também sinônimo para o sensível; os homens (os bons e os maus, os leigos e os artesões), sobretudo os homens relacionados uns aos outros



(mundo); os homens relacionados com os deuses; os âmbitos que estão acima e abaixo do mundo, e a geração daquilo que não é gerado pelo homem (deuses e heróis).<sup>147</sup>

A segunda seção, ao restringir o assunto a Homero, não apenas inverte o que antes era algo específico de um gênero, tornando-o gênero para muitas artes, todas quantas ele trate, mas, sobretudo, coloca Homero como o produtor dessas artes, aquele que no início apareceu como o melhor e mais divino (530b9-10), desde onde, pelo pensamento, surge a ideia da arte (a causa formal e eficiente). Mas como nos mostrou Sócrates em 530b9-10, a arte enquanto coordenação de meios para fins, esgota-se nela mesma, exigindo que a abandonemos para que encontremos a causa formal e eficiente, o que é feito na primeira seção acerca do entusiasmo.<sup>148</sup> A seção que trata do entusiasmo descreve a gênese do original, a sua obtenção por parte do poeta, que o passa para o restante da cadeia. Nessa segunda refutação também temos uma indicação para isso, quando ouvimos de Sócrates isto (537c5-6): e para cada uma das artes é dado um afazer pelo deus pelo qual é possível reconhecê-la (Οὐκοῦν ἐκάστη τῶν τεχνῶν ἀποδέδοται τι ὑπὸ τοῦ θεοῦ ἔργον ὃν τε εἶναι γινώσκειν). Essa frase sintetiza o que é trabalhado na segunda refutação acerca da arte e sintetiza a ideia desenvolvida no diálogo, a saber, a unidade entre τέχνη e ἔνθεος, manifestada pela expressão ‘τι ἔργον’.

Primeiro temos que cada arte é uma unidade, que compreende um algo que é trabalhado exclusivamente por ela, em relação a alguém, o artesão, que consegue reconhecer e trabalhar esse algo (λόγος e εἶδος). Pensemos no exemplo da condução: existe a arte de condução, que encontra um fundamento na produção de Homero, no sentido que ele mostra um campo de atuação para essa arte, um campo da atividade humana e de envolvimento com o mundo e as coisas, que não foi criado por ele, mas é fruto do entusiasmo divino, pelo qual Homero toma, ordena e mostra (λόγος e εἶδος) essa arte (dispõe em um novo contexto). O que determina a arte da condução não se confunde com o que determina a arte médica e, desse modo, em relação a todas as outras artes, cada arte é uma arte, restringida em um âmbito de entendimento das coisas, e exclusiva em relação a outras artes. Esse argumento é utilizado por Sócrates para dissociar de Íon e da rapsódica toda a possibilidade de julgar, discernir,

147 Ocorre ainda a possibilidade de observarmos no próprio *Íon* esses temas sendo desenvolvidos, o que indica a afinidade temática entre a filosofia e a poesia. Outrossim, a imagem do entusiasmo indica que tanto o filósofo quanto o poeta se interessam pela fonte desses temas e o que dá unidade a eles (λόγος e εἶδος).

148 A ideia que se repete ao longo do diálogo é que dentro da estrutura de uma arte (estrutura causal de meios e fins), não encontramos a fonte determinante da arte (λόγος e εἶδος), ou a fonte determinante da competência ou do interesse do competente. O trecho acerca do entusiasmo abandona essa estrutura, para tanto coloca um começo externo à arte (estrutura causal de meios e fins) e que a determina. Dois aspectos do pensamento surgem: primeiro aspecto é a interrupção do regresso infinito que, segundo aspecto, é feito pela ação de conjecturar, fazer imagens (εἰκάζειν, 532c4).

reconhecer e examinar aspectos de outras artes. Para cada uma das artes é possível tais ações porque elas trabalham e levam adiante o que determina a arte (λόγος e εἶδος).

**540b1-542b4:**

Na parte final do diálogo, Íon sugere o que seria a competência da arte da rapsódica, tendo em vista que cada arte possui uma área de competência exclusiva, a competência não é de alguma arte, mas saber reconhecer em Homero o que é conveniente a alguém dizer (540b2-4). Embora Sócrates tenha sugerido alguém que fosse mais capaz para os tipos de pessoas que Íon indicou, o que o rapsodo traz acerca da sua atividade manifesta importância central na relação dos rapsodos com a pólis, tanto que Íon surge, por fim, como um general, não no sentido de alguém que tenha uma arte e conhecimentos nessa área, mas no sentido de saber conduzir as pessoas.<sup>149</sup>

Como já vimos no comentário do trecho central, Íon tem uma habilidade em colocar o seu público em certo estado emocional e, como exemplo, vimos que Íon no palco cuida para que eles chorem e não riam, pois assim ele conseguirá ganhar dinheiro e não perdê-lo. Íon só consegue fazer isso porque ele, de modo tácito, manipula o âmbito simbólico a partir dos poemas homéricos e da autoridade de Homero. A manipulação do âmbito simbólico resulta em novas áreas de atividade humana e relação com o mundo, o que ficou exemplificado com a própria produção simbólica dos poemas de Homero.

---

149 O *Íon* manifesta dramaticamente essa hipótese, pois o que vemos é Sócrates habilidosamente conduzindo a conversa e o rapsodo Íon, sem que este cochile, fazendo-o assumir que faz o que faz ora por arte ora por entusiasmo. Lembremos que o próprio Íon explicita isso ao afirmar que Sócrates o agarra pela alma com as palavras (ἄπτει γάρ πως μου τοῖς λόγοις τῆς ψυχῆς, 535a2-3). Essa condução é feita também pela divindade, quando Sócrates diz: o deus puxa a alma dos homens através de todos esses para onde ele escolher, suspendendo a força através de todos (ὁ δὲ θεὸς διὰ πάντων τούτων ἔλκει τὴν ψυχὴν ὅποι ἂν βούληται τῶν ἀνθρώπων, ἀνακρεμαννὺς ἐξ ἀλλήλων τὴν δύναμιν, 536a1-3).

### 3 TEXTO, UMA TRADUÇÃO E NOTAS

Diga-me o que pensas sobre tradução  
e eu te direi quem és.<sup>150</sup>

#### 3.1 INTRODUÇÃO

Na primeira parte deste capítulo apresentar-se-á uma edição do diálogo *Íon* intercalada com uma tradução (item 3.2) seguida por um complemento de notas (item 3.3).

A edição usada como base para a tradução é de Albert Rijksbaron (2007) e é apresentada aqui integralmente, incluindo o *apparatus criticus*. Ela é similar às principais edições (Aldus (1513), Bekker (1816-1823), Burnet (1900-1907), Méridier (1931) e Stephanus (1578)), embora traga algumas divergências.<sup>151</sup> Os principais manuscritos (MSS) utilizados na edição de Rijksbaron foram: *Codex Venetus Marcianus graecus appendix classis IV, I, numero di collocazione 542*<sup>152</sup>, modernamento chamado de T; *Vindobonensis Supplementum Graecum 7*<sup>153</sup>, chamado de W; *Vindobonensis Supplementum Graecum 39, olim 55*<sup>154</sup>, chamado F; *Venetus Marcianus graecus 189, numero di collocazione 704*, chamado de S.<sup>155</sup> Os MSS T e W seguem a mesma filiação da tradição textual, enquanto F e S seguem uma segunda filial<sup>156</sup>.

A causa para as convergências e divergências entre as edições pode estar nas diferentes datas de publicação; pode estar também na variedade de manuscritos que guardam o texto grego que servem de base para compô-las (provavelmente a edição de Aldus e Stephanus não contara com todas as variantes que Rijksbaron contou). Esses manuscritos, por sua vez, até chegarem às mãos de Aldina ou Stephanus, como vimos no primeiro capítulo, percorreram um caminho que se estendeu por séculos, transitando entre tradições helenísticas

150 “Sage mir, was du vom Übersetzen hältst, und ich sage dir, wer du bist.” (HEIDEGGER, M. *Hölderlins Hymne “Der Ister”*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH, 1984, p. 76).

151 Cf. RIJKSBARON, 2007, p. 28.

152 A parte mais antiga, onde encontra-se o *Íon*, foi provavelmente escrito por volta de 950, cf. ib., loc. cit.

153 A parte mais antiga, onde encontra-se o *Íon*, foi provavelmente escrito na segunda metade do século XI, cf. ib., p. 29.

154 Foi escrito entre 1280 e 1340, cf. ib., loc. cit.

155 Além desses principais MSS, Rijksbaron refere-se também ao: *Florentinus Lurentianus 85, 7* (provavelmente uma transcrição direta de F, escrito no século XV e conhecido modernamente por x); *Venetus Marcianus graecus 186, numero di collocazione 601* (escrito por volta de 1450, no caso do *Íon* deriva de uma tradição filiada ao MS T); *Venetus Marcianus graecus 184, numero di collocazione 326* (escrito por volta de 1450, chamado modernamente de E, em relação ao *Íon*, deriva de Ven. 186). (ib., p. 35-6) Sobre os manuscritos utilizadas nesta edição, cf. ib., p. 26-36.

156 Ao menos em relação ao *HipMi.*, *Ion*, *Menx. Clt.*, pois em relação a outros diálogos segue outra filiação que a de F. (ib., p. 29).

e bizantinas. Nesse momento, foi estabelecido um novo começo, a saber, os arquétipos que serviram de base para os manuscritos medievais. Esses arquétipos se moldaram com base na primeira edição dos diálogos que foi estabelecida ainda dentro da Academia após a morte de Platão, como defende certa corrente interpretativa<sup>157</sup>.

Embora esse esquema seja razoável para mostrar uma linha genealógica que parte de Platão e chega à edição base deste trabalho, deixando, assim, avistar ao longe, ou nas alturas, o começo dessa tradição, esse esquema também é imprudente pela excessiva objetividade que, como pareceu motivar o trabalho de Alline, busca reconstruir o original de Platão<sup>158</sup>. A hipótese, que subjaz aos motivos dessa corrente interpretativa, é a visada possibilidade de que todas as cópias levam de volta ao sentido do original, pois seguem uma contínua fidelidade com ele. Nesse sentido, puxando o fio dessa fiel continuidade, atingiríamos a edição definitiva, que sintetizaria todas as divergências e convergências, e as superaria. Como recompor o original a partir de todas as cópias? A que altura essas cópias devem ascender para nos revelar o original? Não estaríamos falando de apenas mais uma cópia, autorizada pelo objetivismo desmesurado?

Parece-nos que essa linha interpretativa se torna imprudente à medida que ela perde de vista que a obra de Platão reside no temporal e provisório, lugar que motiva o zelo com a obra, ao passo que ela é afetada pela transformação do sentido da obra, embora motive também a distração. Os estágios demarcados precisamente por Alline na sua história dos textos de Platão e a possibilidade de puxar o fio da fiel continuidade sugerem que exista algo que não seja afetado pelo temporal e provisório, algo que seja transmitido e interpretado sem interferência.<sup>159</sup> A que a fidelidade interpretativa deve, então, obedecer? E se existe algo que é

157 Referimo-nos a corrente interpretativa em que estão Alline, Wilamowitz, Pasquali, entre outros, que defendem uma edição primeira, ou como sugere Philip (1970, p. 296), uma coleção de manuscritos guardada e organizada pelos membros da Academia após a morte de Platão e que herdou dele a autoridade. Trata-se de algo que nos parece se assemelhar a guilda dos homéridas, que se impuseram como herdeiros legítimos de Homero, cf. nota 530d7 ὑπὸ Ὁμηριδῶν.

158 Ao fim da sua obra, Alline (1915, p. 320) nos contempla com sua visão desmesuradamente objetiva do texto original de Platão, ele diz: “Graças à continuidade da tradição platônica, nós podemos esperar atingi-lo [o original de Platão]; graças à fidelidade dessa tradição, é-nos possível restituir em todos os detalhes o texto autêntico de Platão” (ib., loc. cit.). Philip (1970) indica-nos outras duas linhas interpretativas: uma que conclui que a Edição da Academia é um mito; outra linha, sugerida por Usener, considera que os nossos manuscritos originaram-se no século I d. C., pelo gramático grego Tiranião de Amisus, sendo impossível encontrar uma fonte anterior.

159 Mesmo se considerarmos a cópia dos manuscritos digitais, ou seja, a cópia de uma sequência de bits, mesmo aí, a cópia está sujeita a uma taxa de erro de bit, sujeita a uma transformação. Essa taxa de erro estabelece uma razão: a diferença entre a cópia e o original, dividido pelo original. Assim, resultando em um percentual de erro. Mesmo no âmbito digital, estabelece-se um fio de fiel continuidade desmesuradamente objetivo, pois, se a cópia for copiada sem erro, não haverá diferença entre original e cópia. Benjamin (2011, p. 103-104) fala de uma propriedade essencial em algumas obras, a saber, a traduzibilidade, que não implica tradução, mas que uma

transmitido e interpretado ao longo dos estágios de transmissão e interpretação dos textos de Platão, esse algo não será submetido à necessidade de tradução por aqueles que o recebem em cada novo estágio da transmissão<sup>160</sup>?

Os termos “transmissão”, “interpretação” e “tradução” denotam um sentido comum, embora cada um apresente-o a sua forma. Entre eles, em comum, está a ideia de levar algo de um lado para outro lado. Embora esses três termos encontrem sua origem na língua latina, buscaremos da língua grega um termo que reúne o sentido comum aos três com a forma de cada um deles. Referimo-nos ao termo “Ἑρμῆς”, que é transmitido ao latim de dois modos: é transliterado como “Hermes”, nome pela qual designamos a divindade grega e formamos termos como: “hermético”, “hermenêutico”; e é traduzido como o deus Mercúrio<sup>161</sup>.

Hermes é o patrono dos rebanhos e dos bandos, dos viajantes, das estradas e do comércio, dos ladrões e dos astutos, dos arautos e dos diplomatas, da linguagem. As suas duas principais funções (quando não está roubando o gado de Apolo, que será negociado entre os dois em troca da primeira lira produzida por Hermes a partir do casco de uma tartaruga, ou divertindo Zeus) é ser o mensageiro dos deuses para os homens e o guia dos mortos, conduzindo as almas ao Hades. Hermes é o deus das fronteiras, que ultrapassa a fronteira do humano em direção ao divino, trazendo algo, e ultrapassando-a para levar algo. Com isso em vista, retornemos ao assunto dessa introdução: o que é negociado ou comercializado na tradução? Que fronteiras o tradutor ultrapassa e o que ele traz de lá? De onde ele parte?

Trouxemos a referência ao deus Hermes por conta de dois passos no diálogo *Íon* que se referem ao termo “ἑρμῆς”<sup>162</sup>: o primeiro diz que o rapsodo deve tornar-se intérprete do pensamento do poeta (τὸν γὰρ ῥαψωδὸν ἑρμηνεῖα δεῖ τοῦ ποιητοῦ τῆς διανοίας γίγνεσθαι τοῖς ἀκούουσιν, 530c4-5); o segundo diz que os poetas são intérpretes dos deuses (οἱ δὲ ποιηταὶ οὐδὲν ἄλλ’ ἢ ἑρμηνεῖς εἰσιν τῶν θεῶν, 534e4) e, na sequência, os rapsodos são intérpretes dos poetas e, com isso, tornam-se intérpretes de intérpretes (οὐκοῦν ὑμεῖς αὖ οἱ ῥαψωδοὶ τὰ τῶν ποιητῶν

---

significação contida no original se exprime em sua traduzibilidade, em sua possibilidade/capacidade de ser traduzida. Esse algo captado do original pela tradução para a cópia vincula intimamente a cópia ao original, embora não vincule o original com a cópia. É esse vínculo, o fio fiel da continuidade.

160 O jovem Leibniz (*De arte Combinatoria*, 1666) sonhou com um conjunto de signos matemáticos que permitiriam uma comunicação independente do idioma das palavras. E mais tarde (1677) vislumbrou a possibilidade de um tipo de língua, ou carácter universal, que permitiria que várias pessoas comunicassem sentimentos e pensamentos, e que lessem na sua própria língua o que fora escrito em outra. Cf. SALLIS, 2002, p. 9-13. Sallis (ib.), no primeiro capítulo da sua obra *On Translation*, discute a ideia da não-tradução e como ela aparece no pensamento desde a ideia da Torre de Babel.

161 A raiz do termo “mercúrio”, a saber, “merx, -cis”, é profícua e forma termos que denotam o sentido do termo “comércio”, tais como: “mercadoria”, “mercador”, “mercado”, “mercantil”, segundo *EDL*.

162 Ver notas: 530c3 ἑρμηνεῖα, 534e4 ἑρμηνῆς.

ἐρμηνεύετε; e οὐκοῦν ἐρμηνέων ἐρμηνῆς γίγνεσθε;, 535a5-8). O segundo passo ajuda-nos a ampliar o sentido e a função do poeta no primeiro, onde ele é apenas indicado. Assim, ambos os intérpretes, seja o rapsodo ou o poeta, ultrapassam uma fronteira e buscam algo que é entregue para aqueles que os ouvem.

Analisando o primeiro passo, Sócrates indica que pela τέχνη estabelece-se um âmbito demarcado por ordenar o corpo e mostrá-lo (τὸ σῶμα κεκοσμηθῆναι e φαίνεσθαι, 530b6-8), isso de acordo com a conveniência (πρέπον, 530b7). Com essa demarcação, arma-se, em um sentido geral, os limites da τέχνη. Os versos de Homero (τὰ ἔπη, 530b11), especificando o sentido, são o corpo que será ordenado e mostrado em vista de certa conveniência: ora a conveniência da transmissão dos escritos antigos, ora a conveniência de uma recitação, ora a conveniência da competição de rapsodos organizada pelos habitantes de Epidauro para o deus (530a5).

Mesmo no âmbito delimitado pela τέχνη, abre-se um caminho para fora dela, como sugerido na menção ao deus como motivo e finalidade das disputas em Epidauro<sup>163</sup>. Retornando ao primeiro passo, o comércio feito pelo intérprete de Homero (o bom intérprete, 530c2) consiste em ultrapassar os versos de Homero, a letra, o corpo ordenado, e adentrar o âmbito da διάνοια (530b10), trazendo de volta algo que delimita fundamentalmente a τέχνη, no que diz respeito aos verbos “κεκοσμηθῆναι” e “φαίνεσθαι”. Nesse sentido, seguindo o comentário no item 2.3, o que delimita fundamentalmente a τέχνη é o εἶδος.

Analisando o segundo passo, temos que o poeta é aquele entusiasmado pela Musa e recebe dela uma capacidade (533d1-533e5). Por outra imagem símile, o poeta é aquele que vai ao vale e as fontes das Musas (534a7-b2) e de lá carrega a melodia (τὰ μέλη, b2) para nós. Desse modo, o poeta carrega a verdade (b3) e isso é feito quando ele está fora de tino, ou seja, fora do ordenamento prático, fora da delimitação da τέχνη (“κεκοσμηθῆναι”, “φαίνεσθαι” e “πρέπον”). Ultrapassando a delimitação da τέχνη, o poeta encontra um reino que se estrutura pela harmonia e o ritmo (τὴν ἁρμονίαν καὶ εἰς τὸν ῥυθμόν, 534a3).

Os dois passos mostram que o intérprete ultrapassa as fronteiras do âmbito da τέχνη, do estar em tino no ordenamento prático: o poeta, que é colocado em 530b8-c5 e analisado em

163 A divindade inserida nessa relação de motivo e finalidade é uma compreensão demasiadamente humana, criticada por Platão, e muito bem esquematizada no diálogo *Eutífron*: (i) é o mesmo sentido de preocupação com as coisas e com os deuses (*Euthphr.* 12e-13a); (ii) os serviços dos deuses ajudam a conquistar guerras e a produzir comida, se um homem sabe como agradar um deus (ib. 13d-14b); saber agradar significa saber como fazer sacrifícios e orações, implorando aos deuses coisas que precisamos e dando aos deuses o que eles precisam de nós (ib. 14c-d); a piedade é um tipo de comércio entre deuses e homens (ib. 14e).

533c8-535a1, traz a verdade, as palavras do poeta são verdadeiras e não há correção; a questão da correção entra apenas a partir de 535c1.<sup>164</sup> A tarefa do poeta consiste em produzir ou trazer à tona o original desde uma radical diferença. A partir disso, há um modo de interpretar que traz adiante, ultrapassando os versos de Homero, o εἶδος do que originariamente foi revelado pelo poeta. Nesse sentido, a tradução deveria seguir à risca a recomendação de Sócrates em não se ocupar apenas dos versos, mas sobretudo do pensamento, para levar adiante o εἶδος aos ouvintes. A tradução não busca simplesmente uma transposição do original, mas ela busca a mesma intenção; falar do εἶδος. Nessa situação, nos confrontaríamos com outra obra.<sup>165</sup>

Se considerássemos a tradução no sentido clássico da teoria da tradução, o trabalho do tradutor consistiria em transpor fielmente sentido e versos de Homero, como sugere Benjamin (2011, p. 107), em vista sobretudo da língua de destino. A principal hipótese da teoria tradicional reside na compreensão de que a mais fiel afinidade entre línguas ocorre “pela transposição mais exata possível da forma e do sentido” (ib., loc. cit.), embora a teoria não possa determinar como tal exatidão se manifestaria ou como julgar a exatidão entre duas obras.

Agora que circulamos duas linhas teóricas acerca da tradução, é preciso retornar ao centro e colocar a derradeira questão: qual o propósito de uma nova tradução do diálogo *Íon* de Platão e como justificá-la? Tendo em vista o trabalho filosófico com um diálogo de Platão, ponderamos que as principais traduções em língua portuguesa negligenciavam de alguma maneira algo que para nós soa importante para a compreensão do diálogo. Nesse sentido, consideramos importante uma tradução que se atentasse em não apagar da tradução esse algo que ecoa aspectos fundamentais da filosofia. Não obstante, consideramos ficar atentos à nebulosa distinção entre tradução e interpretação, incluindo possíveis acordos com alguma corrente interpretativa de Platão que determinariam a tradução de algum modo. Ponderando

164 Ver interpretação de Verdenius no item 2.2.4, primeiro capítulo.

165 Notemos que o termo “intenção” está no campo semântico do termo grego “διάνοια”. Assim, a recomendação de Sócrates poderia ser traduzida como uma indicação para o pensamento direcionado, intencionado, embora não explicita para onde o pensamento se direciona, embora defendamos que seja, de modo geral, o εἶδος. Trata-se do momento em que a obra é colocada adiante. Nesse sentido, não é possível colocar critérios para medir a correção da obra em relação à origem. A correção só seria possível com o poema já colocado, em vista do qual poderíamos perguntar se em um determinado verso, o que Homero diz está correto ou não e quem melhor avaliaria. Cf. 537c1-3. Analisando as línguas, Benjamin (2011, p. 109) considera que entre elas existe algo em comum, que não reside naquilo que as exclui, tal como: palavra, frase, nexos sintáticos (que residem no temporal e transitório e por isso se transformam), mas reside no mesmo visado por elas, ou seja, entre as línguas há a mesma intenção para o que ele chama de “a pura língua”. Tomando o exemplo utilizado por Benjamin (ib., loc. cit.) a pura língua parece sinônimo para εἶδος, vejamos: os termos “pão” e “Brot” visam o mesmo, tem a intenção em relação ao mesmo, embora cada palavra diga o mesmo em dois modos divergentes.

entre esses dois aspectos, tendemos a seguir, ao menos neste trabalho, uma tradução que acompanhasse a corrente clássica da teoria da tradução, visando uma transposição dos termos. Essa abordagem funciona bem, de modo geral, com os termos em particular, mas em relação ao nexos sintático ela fracassa. Nesse sentido, buscamos manter a inteligibilidade da tradução, ajustando o nexos sintático para o português, ainda que mantendo alguma transposição dos termos.

As notas são apresentadas na última seção deste capítulo e elas não estão indicadas nem no texto nem na tradução, por duas razões: (i) o número excessivo de marcas no texto e (ii) a tentativa de uma tradução que fosse inteligível por si só, sendo as notas um aprofundamento de aspectos tanto do texto quanto da tradução. Esses aspectos seriam: linguístico (sintático, semântico, pragmático), histórico-geográfico (personagens citadas, locais e festividades) e conceitual (termos filosóficos). Fora as duas primeiras notas que tratam do título e o nome das personagens, as demais estão agrupadas em trechos que possuem uma unidade temática, tais como: (i) 530a1-531d9: prólogo; (ii) 531a1-532b6: primeira parte da refutação acerca da arte; 532b7-533c7: transição; (iii) 533c8-536e1 primeira parte acerca do entusiasmo; 535a2-e6: transição; (iv) 535e7-536e1: segunda parte acerca do entusiasmo; (v) 536e1-541e1: segunda parte da refutação acerca da arte; (vi) 541e1-542b4: epílogo.

Em cada uma dessas seções apresenta-se breve descrição de aspectos-chaves da seção e em seguida as notas, identificadas pelo número da página, parágrafo e linha da edição em grego, e o termo ou a frase que será comentada. Além das informações que as notas trazem, elas mostram a relação interna e externa dos termos comentados. Trata-se de mostrar, no caso da relação interna, como um termo aparece em diferentes passos do diálogo, por exemplo, o termo “τέχνη”, que atravessa toda a conversa; no caso da relação externa, vemos como um termo está em relação a outros diálogos de Platão e mesmo a discussões com outros autores. Sobretudo a relação com outros diálogos é profícua para pensarmos a posição do *Íon* não apenas no *corpus*, mas também em relação aos outros diálogos, que podem formar núcleos temáticos, além de corroborar na remoção de qualquer sombra de dúvida remanescente acerca da autenticidade dele.



## 3.2 TEXTO E UMA TRADUÇÃO

## CONSPECTUS SIGLORUM

T	Cod. Marcianus graecus appendix classis IV, 1; saec. X partis posterioris
W	Cod. Vindobonensis supplementum graecum 7; saec. XI partis posterioris
S	Cod. Marcianus graecus 189; saec. XIV partis posterioris vel saec. XV init.
F	Cod. Vindobonensis supplementum graecum 39; saec. XIII partis posterioris vel saec. XIV initii

De ordine siglorum vide p. 35.<sup>166</sup>

pc	lectio scribae primi qui se ipse correxit; si lectio prima non memoratur non iam clare legitur
t, s, f	recentioris aetatis correctores codd. T, S, F (qui non distinguuntur amplius)
mg	lectio in margine addita
sl	lectio supra lineam addita

Nonnunquam citantur

Ven. 186	Cod. Marcianus graecus 186; sub anno 1450
E	Cod. Marcianus graecus 184; sub anno 1450
Flor. 85, 7	Cod. Florentinus Laurentianus 85, 7; saec. XV

Scriptores antiqui qui Ionem laudant

Priscianus, *Institutio de arte grammatica*, 2 voll., ed. M.J. Hertz, Grammatici Latini 2–3, Lipsiae 1855–1859

Proclus Diadochus, *In Platonis rempublicam commentarii*, 2 voll., ed. Guilelmus Kroll, Lipsiae 1899–1901

Joannes Stobaeus, *Eclogae* (= *Anthologium*, I-II), rec. C. Wachsmuth, Berolini 1884

Ald. Editio Aldina, editio princeps operum Platonis omnium; in aedibus Aldi et Andreae soceri, Venetiis 1513

<sup>166</sup> Referência à página 35 da introdução, seção 4. *The Textual Foundation of the Present Edition of the Ion* (RIJKSBARON, 2007, pp; 26-57).

## Ἰων ἢ περὶ Ἰλιάδος

## &lt;ΣΩΚΡΑΤΗΣ, ΚΑΙ ΙΩΝ&gt;

St. I  
530a

ΣΩ.	Τὸν Ἰωνα χαίρειν. πόθεν τὰ νῦν ἡμῖν ἐπιδεδήμηκας; ἢ οἴκοθεν ἐξ Ἐφέσου;	
ΙΩΝ	Οὐδαμῶς, ὦ Σώκρατες, ἀλλ' ἐξ Ἐπιδαύρου ἐκ τῶν Ἀσκληπιείων.	
ΣΩ.	Μῶν καὶ ῥαψωδῶν ἀγῶνα τιθέασιν τῷ θεῷ οἱ Ἐπι- δαύριοι;	5
ΙΩΝ	Πάνυ γε, καὶ τῆς ἄλλης γε μουσικῆς.	
ΣΩ.	Τί οὖν; ἡγωνίζου τι ἡμῖν; καὶ πῶς τι ἡγωνίσω;	
ΙΩΝ	Τὰ πρῶτα τῶν ἄθλων ἡνεγκάμεθα, ὦ Σώκρατες.	b
ΣΩ.	Εὖ λέγεις· ἄγε δὴ ὅπως καὶ τὰ Παναθηναῖα νικήσο- μεν.	
ΙΩΝ	Ἄλλ' ἔσται ταῦτα, ἐὰν θεὸς ἐθέλῃ.	
ΣΩ.	Καὶ μὴν πολλάκις γε ἐζήλωσα ὑμᾶς τοὺς ῥαψωδοῦς, ὦ Ἰων, τῆς τέχνης· τὸ γὰρ ἅμα μὲν τὸ σῶμα κεκοσμηθῆναι ἀεὶ πρέπον ὑμῶν εἶναι τῇ τέχνῃ καὶ ὡς καλλίστοις φαίνε- σθαι, ἅμα δὲ ἀναγκαῖον εἶναι ἔν τε ἄλλοις ποιηταῖς διατρί- βειν πολλοῖς καὶ ἀγαθοῖς καὶ δὴ καὶ μάλιστα ἐν Ὀμήρῳ, τῷ ἀρίστῳ καὶ θειοτάτῳ τῶν ποιητῶν, καὶ τὴν τοῦτου διάνοιαν ἐκμανθάνειν, μὴ μόνον τὰ ἔπη, ζηλωτόν ἐστιν. οὐ γὰρ ἂν	5 10 c

Test.: 530b8 ἅμα δὲ—c1 ἐστὶν Proclus in R. 1.158 Kroll; c1 οὐ γὰρ—c3 prius ποιητοῦ Prisc. XVIII 287 (= II p. 360 Hertz) Titulus Ἰων ἢ περὶ Ἰλιάδος T S F : Πλάτωνος Ἰων ἢ περὶ Ἰλιάδος W.

Nomina loquentium hic et in textu addidit Aldina, ad exemplum interpretationis Ficini ut videtur;

530a1 τὰ νῦν T W : τανῦν S F a1 ἐπιδεδήμηκας F a2 ἢ T W F : ἢ S a4 ἀσκληπιείων S F a7 alterum γε T W fsl : τε S F a8 ἡγωνίζω S prius τί (sic, vide Exord. §5.2 (i)) T W S : τε Fpc b2–3 νικήσομεν T : νικήσωμεν W S F b4 ἐθέλη(ι) T S(θέλη) F : ἐθέλοι W b8 δὲ] καὶ Procl. b9 tert. καὶ om. S

## Íon ou acerca da Ilíada

&lt;SÓCRATES, E ÍON&gt;

- St. I** SÓ. O Íon, salve! De onde é que chegas agora para nós? Não é de sua casa em Éfeso, é?
- 530a** ÍON De jeito nenhum, Sócrates, mas chego de Epidauro, das Asclepiades.
- SÓ. Os moradores de Epidauro também organizam disputas de rapsodos para o deus?
- ÍON Decerto. E organizam disputas das outras artes das Musas.
- SÓ. E então? Disputavas em algo para nós? Como disputaste?
- ÍON Trouxemos os primeiros prêmios das disputas, Sócrates.
- b** SÓ. Falas bem. Vai lá! Assim também venceremos as Panateneias.
- ÍON E será assim, se um deus quiser.
- SÓ. Por certo, Íon, várias vezes invejei a vós, rapsodos, por causa da arte. É invejável que por meio da arte seja sempre conveniente a vós ter o corpo ordenado e mostrado o mais belo possível; e que seja indispensável se ocupar com diversos poetas, muitos e bons, e sobretudo com Homero, o melhor e mais divino dos poetas.
- c** E aprender o pensamento dele, não apenas a letra.

- γένοιτό ποτε ἀγαθὸς ῥαψωδός, εἰ μὴ συνείη τὰ λεγόμενα  
 ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ. τὸν γὰρ ῥαψωδὸν ἐρμηνέα δεῖ τοῦ ποιητοῦ  
 τῆς διανοίας γίγνεσθαι τοῖς ἀκούουσι· τοῦτο δὲ καλῶς ποι-  
 εῖν μὴ γινώσκοντα ὅτι λέγει ὁ ποιητὴς ἀδύνατον. ταῦτα  
 οὖν πάντα ἄξια ζηλοῦσθαι. (530c) 5
- ΙΩΝ Ἀληθῆ λέγεις, ὦ Σώκρατες· ἐμοὶ γοῦν τοῦτο πλεῖ-  
 στον ἔργον παρέσχεν τῆς τέχνης, καὶ οἶμαι κάλλιστα ἀν-  
 θρώπων λέγειν περὶ Ὀμήρου, ὡς οὔτε Μητρόδωρος ὁ Λαμ-  
 ψακηνὸς οὔτε Στησίμβροτος ὁ Θάσιος οὔτε Γλαύκων οὔτε  
 ἄλλος οὐδεὶς τῶν πώποτε γενομένων ἔσχεν εἰπεῖν οὕτω πολ-  
 λὰς καὶ καλὰς διανοίας περὶ Ὀμήρου ὅσας ἐγώ. d
- ΣΩ. Εὖ λέγεις, ὦ Ἴων· δῆλον γὰρ ὅτι οὐ φθονήσεις μοι  
 ἐπιδείξαι. 5
- ΙΩΝ Καὶ μὴν ἄξιόν γε ἀκοῦσαι, ὦ Σώκρατες, ὡς εὖ κεκό-  
 σμηκα τὸν Ὀμηρον· ὥστε οἶμαι ὑπὸ Ὀμηριδῶν ἄξιος εἶναι  
 χρυσῷ στεφάνῳ στεφανωθῆναι.
- ΣΩ. Καὶ μὴν ἐγὼ ἔτι ποιήσομαι σχολὴν ἀκροᾶσθαι σου.  
 νῦν δέ μοι τοσόνδε ἀπόκριναι· πότερον περὶ Ὀμήρου δεινὸς  
 εἶ μόνον ἢ καὶ περὶ Ἡσιόδου καὶ Ἀρχιλόχου; 531a
- ΙΩΝ Οὐδαμῶς, ἀλλὰ περὶ Ὀμήρου μόνον· ἱκανὸν γάρ μοι  
 δοκεῖ εἶναι.
- ΣΩ. Ἔστι δὲ περὶ οὗτο Ὀμηρὸς τε καὶ Ἡσιόδος ταῦτα  
 λέγετον; —ΙΩΝ Οἶμαι ἔγωγε καὶ πολλά. —ΣΩ. Πότερον οὖν  
 περὶ τούτων κάλλιον ἂν ἐξηγήσαιο ἢ Ὀμηρὸς λέγει ἢ Ἡ-  
 σίοδος; —ΙΩΝ Ὀμοίως ἂν περὶ γε τούτων, ὦ Σώκρατες,  
 περὶ ὧν ταῦτα λέγουσιν. —ΣΩ. Τί δὲ ὧν πέρι μὴ ταῦτα  
 λέγουσιν; οἷον περὶ μαντικῆς λέγει τι Ὀμηρὸς τε καὶ Ἡσί- b

Test.: c1 οὐ γὰρ—c3 prius ποιητοῦ Prisc. XVIII 287 (= II p. 360 Hertz)

c2 ποτε om. Prisc. ἀγαθὸς S F Prisc. : om. T W συνείη S F Prisc. (συνειν vel συνθιν; vide app. Hertzii) : συνιείη W f : συνίη T c3 prius τοῦ om. Prisc. (υποιοητου codd. plerique) c7 ἐμοὶ γοῦν W S : ἐμοὶ γ'οῦν T : ἔμοιγ' οὔν F d6 γε S F : om. T W d9 ἀκροᾶσθαι T W : ἀκροάσασθαι S F 531a1–2 δεινὸς εἶ μόνον S (δεινὸς εἶ ἡμόνον revera F) : μόνον δεινὸς εἶ T W a2 ἢ T W fsl : om. S F a3 γάρ T W fsl : om. S F a5 ταῦτα T : ταῦτα W S F b2 prius ταῦτα T : ταυτὰ W : ταῦτα F : ταῦτα S alt. ταυτὰ W (sic) : ταῦτα T S F b3 τε T W F : om. S

- (530c) Se não acompanhar a fala do poeta, nunca virá a ser um bom rapsodo. Ora, é preciso que o rapsodo venha a ser intérprete do pensamento do poeta para os ouvintes; e é impossível fazer belamente isso sem que reconheça o que o poeta fala. Assim, isso tudo é digno de ser invejado.
- ÍON Falas a verdade, Sócrates. Ao menos para mim, isso é o que dá o maior trabalho na arte. E acredito ser dentre os homens quem fala o que há de mais belo, de um modo que nem Metrodoro de Lâmpsaco, nem
- d Estesímbroto de Taso, nem Gláucon, nem qualquer outro dos que já nasceram conseguiram dizer tantos e belos pensamentos sobre Homero quanto eu.
- SÓ. Falas bem, Íon. É evidente, pois, que não recusarás a te exhibir para mim.
- ÍON Por certo, Sócrates, é digno ouvir como bem ornei o poema de Homero, de modo que acredito ser digno de receber uma coroa de ouro dos Homéridas.
- SÓ. Por certo, eu até me farei ocioso para te escutar.
- 531a Mas agora me responde apenas isto: és competente apenas em Homero ou também em Hesíodo e Arquíloco?
- ÍON De jeito nenhum, mas só em Homero, pois para mim parece ser suficiente.
- SÓ. Existe algo sobre o que Homero e Hesíodo falam sobre a mesma coisa?
- ÍON De minha parte acredito que sim e são muitas.
- SÓ. Sobre isso, explicarias belamente o que fala Homero ou Hesíodo?
- b ÍON Sobre essas muitas coisas, Sócrates, faria de modo semelhante acerca daquilo que falam a mesma coisa.
- SÓ. E sobre o que não falam a mesma coisa? Tal como a arte vaticinadora, acerca da qual tanto Homero quanto Hesíodo falam algo.

	οδος. —ΙΩΝ Πάνυ γε. —ΣΩ. Τί οὖν; ὅσα τε ὁμοίως καὶ ὅσα	(531b)
	διαφόρως περὶ μαντικῆς λέγετον τῶ ποιητὰ τούτω, πότερον	5
	σὺ κάλλιον ἂν ἐξηγήσαιο ἢ τῶν μάντεων τις τῶν ἀγαθῶν; —	
	ΙΩΝ Τῶν μάντεων. —ΣΩ. Εἰ δὲ σὺ ἦσθα μάντις, οὐκ εἴπερ	
	περὶ τῶν ὁμοίως λεγομένων οἶός τ' ἦσθα ἐξηγήσασθαι, καὶ	
	περὶ τῶν διαφόρως λεγομένων ἠπίστω ἂν ἐξηγεῖσθαι; —ΙΩΝ	
	Δῆλον ὅτι.	10
ΣΩ.	Τί οὖν ποτε περὶ μὲν Ὀμήρου δεινὸς εἶ, περὶ δὲ Ἑσι-	531c
	όδου οὐ, οὐδὲ τῶν ἄλλων ποιητῶν; ἢ Ὅμηρος περὶ ἄλλων	
	τινῶν λέγει ἢ ὥνπερ σύμπαντες οἱ ἄλλοι ποιηταί; οὐ περὶ	
	πολέμου τε τὰ πολλὰ διελέλυθεν καὶ περὶ ὁμιλιῶν πρὸς	
	ἀλλήλους ἀνθρώπων ἀγαθῶν τε καὶ κακῶν καὶ ἰδιωτῶν καὶ	5
	δημιουργῶν, καὶ περὶ θεῶν πρὸς ἀλλήλους καὶ πρὸς ἀνθρώ-	
	πους ὁμιλοῦντων ὡς ὁμιλοῦσι, καὶ περὶ τῶν οὐρανίων παθη-	
	μάτων καὶ περὶ τῶν ἐν Ἄιδου, καὶ γενέσεις καὶ θεῶν καὶ	
	ἡρώων; οὐ ταῦτά ἐστι περὶ ὧν Ὅμηρος τὴν ποίησιν πεποίη-	d
	κεν;	
ΙΩΝ	Ἀληθῆ λέγεις, ὦ Σώκρατες.	
ΣΩ.	Τί δὲ οἱ ἄλλοι ποιηταί; οὐ περὶ τῶν αὐτῶν τούτων;	
ΙΩΝ	Ναί, ἀλλ', ὦ Σώκρατες, οὐχ ὁμοίως πεποιήκασι καὶ	5
	Ὅμηρος.	
ΣΩ.	Τί μὴν; κάκιον;	
ΙΩΝ	Πολύ γε.	
ΣΩ.	Ὅμηρος δὲ ἄμεινον;	
ΙΩΝ	Ἄμεινον μέντοι νῆ Δία.	10
ΣΩ.	Οὐκοῦν, ὦ φίλη κεφαλὴ Ἴων, ὅταν περὶ ἀριθμοῦ	
	πολλῶν λεγόντων εἷς τις ἄριστα λέγῃ, γινώσεται δήπου τις	
	τὸν εὖ λέγοντα;—ΙΩΝ Φημί.—ΣΩ. Πότερον οὖν ὁ αὐτὸς	e
	ὅσπερ καὶ τοὺς κακῶς λέγοντας, ἢ ἄλλος;—ΙΩΝ Ο αὐτὸς	
	δήπου.—ΣΩ. Οὐκοῦν ὁ τὴν ἀριθμητικὴν τέχνην ἔχων οὗτός	
	ἐστίν;—ΙΩΝ Ναί.—ΣΩ. Τί δ' ὅταν πολλῶν λεγόντων περὶ	
	ὑγιεινῶν σιτίων ὁποῖά ἐστιν, εἷς τις ἄριστα λέγῃ; πότερον	5
	ἔτερος μὲν τις τὸν ἄριστα λέγοντα γινώσεται ὅτι ἄριστα	

c2 ἢ S(ut vid.)F : ἢ T W Fpc c4 τε T W : γε S F d7 τί μὴν· κάκιον dist. T : τί μὴν  
κάκιον W S F d12 λέγῃ T W : λέγει S F e2 ὅσπερ T W S f : ὥσπερ F e5 εἷς T W fsl :  
εἶ S F λέγῃ T : λέγει W S F e7 ὁ αὐτός S F(-ὸς) : αὐτός T W

- (531b) ÍON Decerto.  
 SÓ. E então? Quanto ao que esses poetas falam de modo semelhante e de modo diferente acerca da vaticinação, tu explicarias belamente ou, dentre os vaticinadores, algum dos bons explicaria isso?  
 ÍON Algum dos vaticinadores.  
 SÓ. Mas se tu fosses vaticinador e soubesses explicar sobre o que falam de modo semelhante, se fosses precisamente um vaticinador, não serias capaz de explicar também sobre o que falam de modo diferente?  
 ÍON É evidente.  
 531c SÓ. Afinal, és competente em Homero, mas não em Hesíodo ou algum dos outros poetas? Homero, por acaso, fala sobre algo que todos os outros poetas juntos não falam?  
 Ele não discorre muito acerca da guerra e das associações dos homens uns com os outros, dos bons e dos maus, dos leigos e dos artesãos. E não discorre acerca das associações dos deuses uns com os outros e com os homens, o modo como se associam. E sobre os acontecimentos celestes e no Hades. E sobre o nascimento dos deuses e dos heróis?  
 d Não é sobre isso que Homero fez a sua poesia?  
 ÍON Falas a verdade, Sócrates.  
 SÓ. E os outros poetas não discorrem acerca disso também?  
 ÍON Sim, Sócrates, mas é que não fizeram de modo semelhante a Homero.  
 SÓ. O quê? Pior?  
 ÍON Fizeram muito pior.  
 SÓ. E Homero fê-la superior?  
 ÍON Superior, por Zeus!  
 SÓ. Caro amigo Íon, tal como quando muitos falam sobre números e um fala melhor, sem dúvida que alguém reconhecerá quem fala bem.  
 e ÍON Afirmo que sim.  
 SÓ. Então, ele é o mesmo que reconhecerá os que falam pior, ou outro?  
 ÍON Ele mesmo, sem dúvida.  
 SÓ. E não é este quem tem a arte aritmética?  
 ÍON Sim.  
 SÓ. E quando muitos falam sobre quais são os alimentos saudáveis e um fala melhor, alguém reconhecerá que quem fala melhor, fala melhor;

	λέγει, ἕτερος δὲ τὸν κάκιον ὅτι κάκιον, ἢ ὁ αὐτός;—ΙΩΝ	(531e)
	Δῆλον δὴπου, ὁ αὐτός.—ΣΩ. Τίς οὗτος; τί ὄνομα αὐτῷ;—	
	ΙΩΝ Ιατρός.—ΣΩ. Οὐκοῦν ἐν κεφαλαίῳ λέγομεν ὡς ὁ αὐ-	
	τὸς γινώσεται αἰεί, περὶ τῶν αὐτῶν πολλῶν λεγόντων, ὅστις	10
	τε εὖ λέγει καὶ ὅστις κακῶς· ἢ εἰ μὴ γινώσεται τὸν κακῶς	532a
	λέγοντα, δῆλον ὅτι οὐδὲ τὸν εὖ, περὶ γε τοῦ αὐτοῦ;—ΙΩΝ	
	Οὔτως.—ΣΩ. Οὐκοῦν ὁ αὐτὸς γίγνεται δεινὸς περὶ ἀμφο-	
	τέρων;—ΙΩΝ Ναί.—ΣΩ. Οὐκοῦν σὺ φῆς καὶ Ὅμηρον καὶ	
	τοὺς ἄλλους ποιητάς, ἐν οἷς καὶ Ἡσίοδος καὶ Ἀρχίλοχος	5
	ἐστίν, περὶ γε τῶν αὐτῶν λέγειν, ἀλλ' οὐχ ὁμοίως, ἀλλὰ τὸν	
	μὲν εὖ γε, τοὺς δὲ χεῖρον;—ΙΩΝ Καὶ ἀληθῆ λέγω.—ΣΩ.	
	Οὐκοῦν, εἴπερ τὸν εὖ λέγοντα γινώσκεις, καὶ τοὺς χεῖρον	
	λέγοντας γινώσκεις ἂν ὅτι χεῖρον λέγουσιν;—ΙΩΝ Εοικέν	b
	γε.—ΣΩ. Οὐκοῦν, ὦ βέλτιστε, ὁμοίως τὸν Ἴωνα λέγοντες	
	περὶ Ὀμήρου τε δεινὸν εἶναι καὶ περὶ τῶν ἄλλων ποιητῶν	
	οὐχ ἀμαρτησόμεθα, ἐπειδὴ γε αὐτὸς ὁμολογεῖ τὸν αὐτὸν	
	ἔσεσθαι κριτὴν ἱκανὸν πάντων ὅσοι ἂν περὶ τῶν αὐτῶν	5
	λέγωσι, τοὺς δὲ ποιητάς σχεδὸν ἅπαντας τὰ αὐτὰ ποιεῖν;	
ΙΩΝ	Τί οὖν ποτε τὸ αἴτιον, ὦ Σώκρατες, ὅτι ἐγώ, ὅταν	
	μὲν τις περὶ ἄλλου τοῦ ποιητοῦ διαλέγεται, οὔτε προσέχω	
	τὸν νοῦν ἀδυνατῶ τε καὶ ὀτιοῦν συμβαλέσθαι λόγου ἄξιον,	
	ἀλλ' ἀτεχνῶς νυστάζω, ἐπειδὴν δέ τις περὶ Ὀμήρου μνη-	c
	σθῆ, εὐθύς τε ἐγρήγορα καὶ προσέχω τὸν νοῦν καὶ εὐπορῶ	
	ὅτι λέγω;	
ΣΩ.	Οὐ χαλεπὸν τοῦτό γε εἰκάσαι, ὦ ἑταῖρε, ἀλλὰ παντὶ	
	δῆλον ὅτι τέχνη καὶ ἐπιστήμη περὶ Ὀμήρου λέγειν ἀδύνα-	5
	τος εἶ· εἰ γὰρ τέχνη οἷός τε ἦσθα, καὶ περὶ τῶν ἄλλων ποιη-	
	τῶν ἀπάντων λέγειν οἷός τ' ἂν ἦσθα· ποιητικὴ γάρ που	
	ἐστὶν τὸ ὄλον. ἢ οὐ;	

e7–8 post αὐτός (e7) lacunam ex rasura praebebat S, qui et δῆλον ... αὐτός om.; lacuna angustior est quam ut litteras omissas contineat e8 τί (sic) οὗτος (sic) τί ὄνομα ex τί ὄνομα fecit fsl et mg e9 λέγομεν ὡς W Spc f(λεγόμεν (sic); ὡς ex os) : λεγόμενος F : λέγωμεν ὡς T ὁ T W Spc : om. F 532a2 δῆλον ὅτι οὐδὲ δῆλον δὲ ὅτι οὐδὲ F, ὅτι οὐ supra δὲ add. f a3 οὐκοῦν (sic) F, οὐ fsl b4 ὁμολογεῖ T W S f : ὁμολόγει F b6 λέγωσι T S F : λέγουσι W τοὺς T W S : τούτους F b7 ποτε τὸ T W S(ταῖτιον) : πότ' τ' F ἐγὼ T W S fmg : ἔχω F c4 παντὶ T W f(τῖsl) : πάντῃ S F c7 ἀπάντων λέγειν om. W



- (531e) e um outro reconhecerá que quem fala pior, fala pior; ou o mesmo?
- ÍON É evidente que é o mesmo.
- SÓ. Quem é esse? Qual o nome dele?
- ÍON Médico.
- SÓ. Assim, em resumo, falamos que, quando muitos falarem sobre a mesma coisa, a mesma pessoa reconhecerá sempre quem fala bem e quem fala
- 532a pior ou, se não reconhecer quem fala pior, é evidente que não reconhecerá quem fala bem?
- ÍON Desse jeito.
- SÓ. Então, a mesma pessoa torna-se competente em ambos?
- ÍON Sim.
- SÓ. E tu afirmas que tanto Homero quanto os outros poetas, tais como Hesíodo e Arquíloco, falam sobre a mesma coisa, embora não de modo semelhante, mas aquele fala bem, enquanto esses falam pior?
- ÍON E falo a verdade.
- SÓ. Então, se de fato reconheces quem fala bem, também deverias reconhecer que os que falam pior, falam pior?
- b ÍON Parece que sim.
- SÓ. Então, melhor, não erraríamos falando que o rapsodo Íon é competente de modo semelhante em Homero e nos outros poetas, já que ele mesmo concorda que ele será juiz suficiente de todos quantos falem sobre a mesma coisa, e quase todos os poetas fazem poesia sobre a mesma coisa?
- ÍON Afinal, Sócrates, qual o motivo para que eu não mantenha a atenção e seja incapaz de contribuir com alguma fala digna quando alguém discute acerca de outro poeta, mas simplesmente adormeço; já quando alguém
- faz 2,00 cm
- c menção a Homero, de imediato desperto, fico atento e me saio bem, pois falo?
- SÓ. Não é difícil imaginar, amigo, mas para todos é evidente que és incapaz de falar sobre Homero por arte e entendimento.  
Ora, se fosses capaz de falar pela arte, serias capaz de falar sobre todos os poetas, pois, de um modo a arte poética é um inteiro, não é?



- (532c) ÍON Sim.  
 SÓ. E quando alguém tomar outra arte por inteira, será o mesmo modo de  
 exame  
 d acerca de todas as artes, não será? Precisas escutar algo a mais de mim,  
 Íon,  
 sobre como argumento isso?  
 ÍON Por Zeus, Sócrates, de minha parte sim, pois alegro-me em escutar a vós,  
 sábios.  
 SÓ. Quisera que tu falasses a verdade, Íon, mas, sem dúvida, sábios sois vós,  
 rapsodos e atores, e aqueles cujos poemas vós cantais. Eu não falo nada  
 além da verdade, tal como um homem leigo.  
 e Assim, a propósito do que te perguntei há pouco, observa como é  
 ordinário, amador e todo homem reconhece o que falava: é o mesmo  
 exame quando alguém tomar uma arte inteira.  
 Pelo argumento, consideramos que a pintura é uma arte inteira?  
 ÍON Sim.  
 SÓ. Existiram e existem muitos pintores, alguns deles são bons e outros são  
 mediocres?  
 ÍON Decerto.  
 SÓ. E já viste alguém que sobre Polignoto, filho de Aglaofonte, é competente  
 em mostrar o que ele bem pinta e o que não, mas sobre outros pintores  
 é incapaz porque adorme, fica sem saída e não tem com o que contribuir?  
 533a No entanto, quando precisa mostrar conhecimento sobre Polignoto, ou  
 qualquer outro dos pintores que tu desejes, um só, ele levanta, mantém  
 a atenção e se sai bem ao falar?  
 ÍON Não, por Zeus. Certamente, não.  
 SÓ. E na arte statuária? Já viste alguém que é competente em explicar o que  
 bem fez Dédalo, filho de Metíon, ou Epeu, filho de Panopeu, ou Teodoro  
 de Samos, ou algum outro, mas fica sem saída e adormece nas obras de  
 b todos os outros, não tendo o que dizer?  
 ÍON Não, por Zeus. Nem isso já vi.  
 SÓ. Eu acredito que não viste, por certo, nem na aulética, nem na citarista,  
 nem no citaredo, nem na rapsódia.

	ρῳδίᾳ οὐδὲ ἐν ῥαψωδίᾳ οὐδεπώποτ' εἶδες ἄνδρα ὅστις περὶ μὲν Ὀλύμπου δεινὸς ἐστὶν ἐξηγεῖσθαι ἢ περὶ Θαμύρου ἢ περὶ Ὀρφέως ἢ περὶ Φημίου τοῦ Ἰθακησίου ῥαψωδοῦ, περὶ δὲ Ἴωνος τοῦ Ἐφεσίου ῥαψωδοῦ ἀπορεῖ καὶ οὐκ ἔχει συμ- βαλέσθαι ἅ τε εὖ ῥαψωδεῖ καὶ ἅ μὴ.	(533b)
ΙΩΝ	Οὐκ ἔχω σοι περὶ τούτου ἀντιλέγειν, ὦ Σώκρατες· ἀλλ' ἐκεῖνο ἐμαυτῷ σύνοιδα, ὅτι περὶ Ὀμήρου κάλλιστ' ἀν- θρώπων λέγω καὶ εὐπορῶ καὶ οἱ ἄλλοι πάντες με φασὶν εὖ λέγειν, περὶ δὲ τῶν ἄλλων οὔ. καίτοι ὅρα τοῦτο τί ἐστίν.	c
ΣΩ.	Καὶ ὁρῶ, ὦ Ἴων, καὶ ἄρχομαι γέ σοι ἀποφαινόμενος ὅ μοι δοκεῖ τοῦτο εἶναι. ἔστι γὰρ τοῦτο τέχνη μὲν οὐκ ὄν παρὰ σοὶ περὶ Ὀμήρου εὖ λέγειν, ὃ νῦν δὴ ἔλεγον, θεία δὲ δύναμις, ἣ σε κινεῖ, ὥσπερ ἐν τῇ λίθῳ ἦν Εὐριπίδης μὲν Μαγνήτιν ὠνόμασεν, οἱ δὲ πολλοὶ Ἡρακλείαν. καὶ γὰρ αὕτη ἡ λίθος οὐ μόνον αὐτοὺς τοὺς δακτυλίους ἄγει τοὺς σιδη- ροῦς, ἀλλὰ καὶ δύναμιν ἐντίθησι τοῖς δακτυλίοις, ὥστε δύνασθαι ταύτῳ τοῦτο ποιεῖν ὅπερ ἡ λίθος, ἄλλους ἄγειν δακτυλίους, ὥστ' ἐνίοτε ὀρμαθὸς μακρὸς πάνυ σιδηρίων καὶ δακτυλίων ἐξ ἀλλήλων ἡρτῆται· πᾶσι δὲ τούτοις ἐξ ἐκείνης τῆς λίθου ἡ δύναμις ἀνήρτηται. οὕτω δὲ καὶ ἡ Μοῦσα ἐν-	5 d 5 e

Test.: 533d1 ἔστι—534b6 ἐνῇ Stobaeus Ecl. 2.5.3; d1 ἔστι—d3 κινεῖ et d5 οὐ μόνον—e5 ἐξαρτᾶται Proclus in R. 1.183 Kroll. Totum locum 533d1–534d4 respiciunt Lucr. 6.906 ss., Philo De opif. mundi 140 s.

c2 ῥαψωδοῦ S F : om. T W c2–3 συμβαλέσθαι W S F : συμβάλλεσθαι T c6 με φασὶν T W : ἐμέ φασιν S : ἐμέ φασιν F c7 οὔ. καίτοι] οὔ. κετι F, αἵτοι fsl d1 prius τοῦτο T W : ταῦτα S : τοῦ F γὰρ T W fsl Procl. Stob. : δὲ S F τέχνη W S F Procl. Stob. : τέχνη T ὄν] ἄν Stob. d2 ὃ νῦν δὴ ἔλεγον om. Procl. d5–6 αὐτοὺς ... δακτυλίοις] αὐτοὺς ἄγει πρὸς ἑαυτὴν τοὺς σιδηροῦς δακτυλίους, ἀλλὰ καὶ δύναμιν αὐτοῖς ὀλκὸν τῶν ὁμοίων ἐντίθησιν Procl. d5 ἄγει W S F Procl. Stob. : om. T d6 ὥστε T W f Procl. Stob. : ὥστ' αὖ S F d7 δύνασθαι ... λίθος om. Procl. e1 ὥστ' ἐνίοτε T W S F Stob. : καὶ πολλάκις Procl. μακρὸς πάνυ T W S F : πάνυ μακρὸς Stob. : om. Procl. e1 σιδηρίων Spc(-ήριων, sic) F Procl. Stob. : σιδήρων T W S; σιδηρῶν Jacobs e1–2 σιδηρίων(-ήρων T W) καὶ δακτυλίων T W S F Stob. : δακτυλίων ἢ σιδηρίων Procl. καὶ secl. Jacobs e2 ἡρτῆται] εἴρεται (sic) Stob. δὲ T W S F Stob. : δὲ ἄρα Procl. alt. ἐξ T W S F Stob. : ἀπ' Procl. e3 ἀνήρτηται T W S F Stob. : ἐξήρτηται Procl.

- (533b) Nunca viste um homem que é competente em explicar sobre Olimpo, ou Tâmiris, ou Orfeu, ou Fêmio, rapsodo de Ítaca, mas sobre Íon, rapsodo de Éfeso, fica sem saída e não consegue contribuir com o que ele bem faz na rapsódia e o que não faz tão bem assim.
- c
- ÍON Não consigo te contra-argumentar, Sócrates. Porém, eu sei aquilo que te disse antes: dentre os homens, eu falo o que há de mais belo sobre Homero, me saio bem e todos me dizem que eu falo bem. No entanto acerca dos outros poetas, não. Ainda assim, vê o que é isso.
- SÓ. Tanto vejo, Íon, que começo te mostrando o que parece ser para mim.
- d Existe algo junto de ti que é falar bem sobre Homero, não sendo uma arte, como falei ainda agora, mas uma força divina que te move como na pedra que Eurípides chamou Magnética, embora muitos a chamem: a pedra de Herácles.
- e Essa pedra não só guia os próprios anéis ferrosos, como também coloca força neles. Por isso, eles conseguem fazer como a pedra: guiar outros anéis, de um modo que uma grande corrente de anéis ferrosos pende entre os anéis, de um para o outro, embora todos esses anéis dependam da força daquela pedra.

θέους μὲν ποιεῖ αὐτή, διὰ δὲ τῶν ἐνθέων τούτων ἄλλων ἐνθουσιαζόντων ὁρμαθὸς ἐξαρτᾶται. πάντες γὰρ οἱ τε τῶν ἐπῶν ποιηταὶ οἱ ἀγαθοὶ οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ' ἐνθεοὶ ὄντες καὶ κατεχόμενοι πάντα ταῦτα τὰ καλὰ λέγουσι ποιήματα, καὶ οἱ μελοποιοὶ οἱ ἀγαθοὶ ὡσαύτως· ὥσπερ οἱ κορυβαντιῶντες οὐκ ἔμφρονες ὄντες ὀρχοῦνται, οὕτω μὲν καὶ οἱ μελοποιοὶ οὐκ ἔμφρονες ὄντες τὰ καλὰ μέλη ταῦτα ποιοῦσιν, ἀλλ' ἐπειδὴν ἐμβῶσιν εἰς τὴν ἀρμονίαν καὶ εἰς τὸν ῥυθμόν, καὶ βακχεύουσι καὶ κατεχόμενοι, ὥσπερ αἱ βάκχαι ἀρύονται ἐκ τῶν ποταμῶν μέλι καὶ γάλα κατεχόμεναι, ἔμφρονες δὲ οὔσαι οὐ, καὶ τῶν μελοποιῶν ἡ ψυχὴ τοῦτο ἐργάζεται, ὅπερ αὐτοὶ λέγουσι. λέγουσι γὰρ δῆπουθεν πρὸς ἡμᾶς οἱ ποιηταὶ ὅτι ἀπὸ κρηνῶν μελιρρύτων ἐκ Μουσῶν κήπων τινῶν καὶ ναπῶν δρεπόμενοι τὰ μέλη ἡμῖν φέρουσιν ὥσπερ αἱ μέλιτ- ται, καὶ αὐτοὶ οὕτω πετόμενοι· καὶ ἀληθῆ λέγουσι. κοῦφον γὰρ χρῆμα ποιητῆς ἐστὶν καὶ πτηνὸν καὶ ἱερόν, καὶ οὐ πρότερον οἷός τε ποιεῖν πρὶν ἂν ἐνθεὸς τε γένηται καὶ ἔκφρων καὶ ὁ νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῇ· ἕως δ' ἂν τουτὶ ἔχῃ τὸ κτῆμα, ἀδύνατος πᾶς ποιεῖν ἄνθρωπός ἐστιν καὶ χρησμο- δεῖν. ἅτε οὖν οὐ τέχνη ποιοῦντές τε καὶ πολλὰ λέγοντες καὶ καλὰ περὶ τῶν πραγμάτων, ὥσπερ σὺ περὶ Ὀμηροῦ, ἀλλὰ	(533e) 5  534a  5  b  5  534c
--	--

Test.: 533d1 ἔστι—534b6 ἐνῇ Stobaeus Ecl. 2.5.3; d5 οὐ μόνον—e5 ἐξαρτᾶται Proclus in R. 1.183 Kroll; e5 πάντες γὰρ—e8 μελοποιοὶ Proclus in R. 1.184 Kroll; 534b3 κοῦφον—b6 ἔκφρων; b8 ἅτε οὐ—c3 ὥρμησεν Proclus in R. 1.184 Kroll

e4 μὲν T S F Procl. Stob. : om. W αὐτὴ S F Stob.(MS P, αὐτῇ F) : αὕτη T W : αὐτούς Procl. ἄλλων T W S F Procl. : ἄλλος Stob. e5 οἱ τε om. Stob. e7 καλὰ T S F Procl. Stob. : κακὰ W e8 μελοποιοὶ T W S Fpc Procl. : μὲν λοιποὶ F Stob. 534a1–2 ὀρχοῦνται ... ὄντες om. Stob. a1 μὲν S F: om. T W a3 alt. καὶ T W : om. S F Stob. a4 αἱ βάκχαι om. Stob. ἀρύονται W F Stob. : ἀρύονται T S a5 κατεχόμενοι Stob. a6 οὔσαι οὐ T W S f : οὔσαι F : οὐ Stob. a7 πρὸς T S F Stob. : παρ' W b1 ἐκ T W S F : ἢ ἐκ Stob. b3 πετόμενοι T W S(ut vid.) Fpc (prius o ex ω) : πετώμενοι F Stob. b5 alt. τε T W f Procl. : om. S F Stob. b6 καὶ T W S F : καὶ Stob. μήκετι ἐν αὐτῷ ἐνῇ T W F (S incert.) : ἐν αὐτῷ μήκετι ἢ Stob. b8 οὖν om. Procl. τε S F : om. T W Procl.

- (533e) Assim, também a própria Musa faz entusiasmados e através desses entusiasmados expende uma corrente de outros entusiastas.
- 534a Todos os bons poetas épicos falam todos os belos poemas não desde uma arte, mas sendo entusiasmados e possuídos; do mesmo modo que os líricos, os bons, como os coribantes que não dançam estando em tino, também eles não fazem aquelas belas melodias em tino, mas possuídos, quando embarcam na harmonia e no ritmo, entram em furor, como as bacantes, que tiram mel e leite dos rios, possuídas, não estando em tino; também a alma dos líricos obra isso, tal como eles falam.
- b Assim os poetas falam a nós: de fontes melíferas de jardins e vales das Musas, colhendo a melodia, carregam-na como as abelhas para nós, eles voam; e a verdade falam. Pois, poeta é coisa ágil, alada e sacra, e antecipadamente é incapaz de fazer algo, até que venha a ser um entusiasmado, fora do tino e a atenção não esteja mais nele. Enquanto tiver essa posse, é impossível qualquer homem fazer e cantar oráculos. Então, já que não é por arte que ele faz e falam muito e belamente
- 534c sobre os acontecimentos, como tu, sobre Homero, mas por parte divina,

	θεία μοίρα, τοῦτο μόνον οἶός τε ἕκαστος ποιεῖν καλῶς ἐφ' ὃ ἢ Μοῦσα αὐτὸν ὥρμησεν, ὁ μὲν διθυράμβους, ὁ δὲ ἐγκώμια, ὁ δὲ ὑπορχήματα, ὁ δ' ἔπη, ὁ δ' ἰάμβους· τὰ δ' ἄλλα φαῦλος αὐτῶν ἕκαστός ἐστιν. οὐ γὰρ τέχνη ταῦτα λέγουσιν ἀλλὰ θεία δυνάμει, ἐπεὶ, εἴπερ περὶ ἐνὸς τέχνη καλῶς ἠπίσταντο λέγειν, καὶ περὶ τῶν ἄλλων ἀπάντων· διὰ ταῦτα δὲ ὁ θεὸς ἐξαιρούμενος τούτων τὸν νοῦν τούτοις χρήται ὑπηρέταις καὶ τοῖς χρησιμωδοῖς καὶ τοῖς μάντεσι τοῖς θεοῖς, ἵνα ἡμεῖς οἱ ἀκούοντες εἰδῶμεν ὅτι οὐχ οὗτοί εἰσιν οἱ ταῦτα λέγοντες οὕτω πολλοῦ ἄξια, οἷς νοῦς μὴ πάρεστιν, ἀλλ' ὁ θεὸς αὐτός ἐστιν ὁ λέγων, διὰ τούτων δὲ φθέγγεται πρὸς ἡμᾶς. μέγιστον δὲ τεκμήριον τῷ λόγῳ Τύννιχος ὁ Χαλκιδεύς, ὃς ἄλλο μὲν οὐδὲν πώποτε ἐποίησε ποίημα ὅτου τις ἂν ἀξιώσειεν μνη- σθῆναι, τὸν δὲ παιῶνα ὃν πάντες ἄδουσι, σχεδὸν τι πάντων μελῶν κάλλιστον, ἀτεχνῶς, ὅπερ αὐτὸς λέγει, “εὗρημά τι Μοισᾶν.” ἐν τούτῳ γὰρ δὴ μάλιστά μοι δοκεῖ ὁ θεὸς ἐνδεί- ξασθαι ἡμῖν, ἵνα μὴ διστάζωμεν, ὅτι οὐκ ἀνθρώπινά ἐστιν τὰ καλὰ ταῦτα ποιήματα οὐδὲ ἀνθρώπων, ἀλλὰ θεῖα καὶ θεῶν, οἱ δὲ ποιηταὶ οὐδὲν ἄλλ' ἢ ἐρμηνῆς εἰσιν τῶν θεῶν κατεχόμενοι ἐξ ὅτου ἂν ἕκαστος κατέχηται. ταῦτα ἐνδεικνύ- μενος ὁ θεὸς ἐξεπίτηδες διὰ τοῦ φαυλοτάτου ποιητοῦ τὸ κάλλιστον μέλος ἤσεν· ἢ οὐ δοκῶ σοι ἀληθῆ λέγειν, ὦ Ἴων; Ναὶ μὰ τὸν Δία, ἔμοιγε· ἄπτει γὰρ πως μου τοῖς λόγοις τῆς ψυχῆς, ὦ Σώκρατες, καὶ μοι δοκοῦσι θεῖα μοίρα ἡμῖν παρὰ τῶν θεῶν ταῦτα οἱ ἀγαθοὶ ποιηταὶ ἐρμηνεύειν.	(534c)	
			5
		d	
			5
		e	
			5
		535a	
ΙΩΝ			

Test.: b8 ἄτε οὐ—c3 ὥρμησεν Procl. in R. 1.184 Kroll; c6 ἐπεὶ—d4 ἡμᾶς Stob. Ecl. 2.5.3

c2 οἶός τε ἕκαστος] ἕκαστος οἶός τε ἐστι Procl. καλῶς W S F Procl. : καλὸς T c6 εἴπερ S F : εἰ T W Stob. c7 καὶ T W Stob. : καὶ S F ἀπάντων T W : πάντων S F Stob. d1 ἵνα T W Stob. : ἵνα μὴ S F d2 post λέγοντες verba τὰ οὕτω λέγοντες add. Stob.; vide Wachsmuth d3 οὕτω T W S F : τὰ οὕτω Stob. ἀλλ' ὁ T S F : ἀλλὰ ὁ Stob. : ἀλλὰ W d3–4 αὐτός ἐστιν T W S F : ἐστιν αὐτός Stob. d5 λόγῳ] λόγῳ γος #(sic) F; post λόγῳ vestigia 3–4 litt. praebeet S τύννιχος ex τύνιχος f d7 παιῶνα W : παίωνα T S F d8 λέγει ex λέγεις F; λέγεις S εὗρημά τι Ven. 186 (ex -μό τι) E : εὗρηματι (sic) s f : εὗρηματι T W S F e1 μοισαν sine acc. F 535a2 γὰρ πως μου W : γὰρ πῶς μου T : γὰρ μου πῶς F (S non legitur)



- (534c) cada um é capaz de fazer belamente apenas o que a Musa o incitar: um nos ditirambos, outro nos encômios, outro nos hiporquemas, outro nos épicos, outro nos jâmbicos. E cada um desses é medíocre nos outros gêneros, pois não falam por arte, mas por força divina, já que, se soubessem falar belamente acerca de um desses tipos por arte, também saberiam falar sobre todos os outros.
- d Por isso, o deus usa-os como servidores para os deuses, tirando-lhes a atenção, tanto dos cantores de oráculos quanto dos vaticinadores, a fim de que nós, ouvintes, saibamos que não são eles os que falam essas coisas dignas, com os quais a atenção não está junta, mas o próprio deus fala e por meio desses é proferido para nós.
- e Para o argumento, o maior sinal é Tínico de Calcídica, que nenhum outro poema alguma vez fez, do qual alguém considerasse digno de ser lembrado, exceto o peão que todos cantam, em alguma medida o mais belo de todos os poemas líricos, simplesmente, como ele fala: “achado das Musas”.
- 535a Nesse fato, para mim parece que o deus manifesta sobretudo para nós, a fim de que não duvidemos, que esses mesmos belos poemas não são humanos, nem de nenhum homem, mas divino e dos deuses. E os poetas nada mais são que intérpretes dos deuses, possuídos por aquele que possui cada um. O deus manifesta isso por meio do medíocre poeta, que canta o canto mais belo. Para ti, Íon, não pareço falar a verdade?
- ÍON Por Zeus, de minha parte parece que sim, pois de algum modo agarrastes a minha alma pelas palavras, Sócrates. Para mim os bons poetas parecem interpretar, por parte divina, essas coisas de junto dos deuses para nós.

ΣΩ.	Οὐκοῦν ὑμεῖς αὖ οἱ ῥαψωδοὶ τὰ τῶν ποιητῶν ἐρμηνεύετε;	5 (535a)
ΙΩΝ	Καὶ τοῦτο ἀληθὲς λέγεις.	
ΣΩ.	Οὐκοῦν ἐρμηνέων ἐρμηνῆς γίνεσθε;	
ΙΩΝ	Παντάπασί γε.	
ΣΩ.	Ἔχε δὴ· τότε μοι εἰπέ, ὦ Ἴων, καὶ μὴ ἀποκρύψῃς ὅτι ἂν σε ἔρωμαι. ὅταν εὖ εἴπῃς ἔπη καὶ ἐκπλήξῃς μάλιστα τοὺς θεωμένους, ἢ τὸν Ὀδυσσεά ὅταν ἐπὶ τὸν οὐδὸν ἐφαλλόμενον ἄδῃς, ἐκφανῇ γιγνόμενον τοῖς μνηστῆρσι καὶ ἐκχέοντα τοὺς διστοὺς πρὸ τῶν ποδῶν, ἢ Ἀχιλλέα ἐπὶ τὸν Ἑκτορα ὀρμῶντα, ἢ καὶ τῶν περὶ Ἀνδρομάχην ἐλεινῶν τι ἢ περὶ Ἑκάβην ἢ περὶ Πρίαμον, τότε πότερον ἔμφρων εἶ ἢ ἔξωσαντοῦ γίγνῃ καὶ παρὰ τοῖς πράγμασιν οἶεταί σου εἶναι ἢ ψυχῇ οἷς λέγεις ἐνθουσιάζουσα, ἢ ἐν Ἰθάκῃ οὓσιν ἢ ἐν Τροίᾳ ἢ ὅπως ἂν καὶ τὰ ἔπη ἔχῃ;	b
ΙΩΝ	Ὡς ἐναργές μοι τοῦτο, ὦ Σώκρατες, τὸ τεκμήριον εἶπες· οὐ γάρ σε ἀποκρυψάμενος ἔρῳ. ἐγὼ γὰρ ὅταν ἐλεινόν τι λέγω, δακρύων ἐμπίμπλανταί μοι οἱ ὀφθαλμοί· ὅταν τε φοβερὸν ἢ δεινόν, ὀρθαὶ αἱ τρίχες ἵστανται ὑπὸ φόβου καὶ ἡ καρδίᾳ πηδᾷ.	5
ΣΩ.	Τί οὖν; φῶμεν, ὦ Ἴων, ἔμφρονα εἶναι τότε τοῦτον τὸν ἄνθρωπον ὃς ἂν κεκοσμημένος ἐσθῇτι ποικίλῃ καὶ χρυσοῖσι στεφάνοις κλάῃ τ' ἐν θυσίαις καὶ ἐορταῖς, μὴδὲν ἀπολωλεκῶς τούτων, ἢ φοβῇται πλέον ἢ ἐν δισμυρίοις ἀνθρώποις ἐστηκῶς φίλοις, μὴδενὸς ἀποδύοντος μὴδὲ ἀδικοῦντος;	d
ΙΩΝ	Οὐ μὰ τὸν Δία, οὐ πάνυ, ὦ Σώκρατες, ὥς γε τάλῃθες εἰρῇσθαι.	5
ΣΩ.	Οἶσθα οὖν ὅτι καὶ τῶν θεατῶν τοὺς πολλοὺς ταῦτα ταῦτα ὑμεῖς ἐργάζεσθε;	

b1 ἔχε δὴ· τότε μοι εἰπέ scripsi : ἔχε δὴ μοι τότε· εἰπέ W : ἔχε δὴ μοι. τότε· εἰπέ T : ἔχε δὴ· καὶ μοι τότε εἰπέ S F (δὴ· καὶ ex δὴ· μοι καί, μοι sl et erasum) b2 σε ex συ S ἐρῶμαι F b3 οὐδὸν W S F t : ὀδὸν T b6 ὀρμῶνται F c2 οὓσιν T W F : οὔσα S c3 ὅπως T S F : πῶς W d1 εἶναι τότε τοῦτον W F : εἶναι τοῦτον τότε T : τότε εἶναι τοῦτον S d2–3 χρυσοῖσι S F : χρυσοῖς T W d3 κλαίῃ(ι) T W S f : καὶ ἡ F (in mg κλίνει vel κλαίει add. f) d4 φοβῇται T S : φοβεῖται W F d5 φίλοις T W : φίλοις S F d6 οὐ πάνυ smg, om. S d8–9 ταῦτα ταῦτα T S F : τὰ τοιαῦτα W

- 5 (535a) SÓ. Então, vós, rapsodos, interpretaís essas coisas dos poetas?  
 ÍON Também dizes a verdade.  
 SÓ. Então, vindes a ser intérprete de intérpretes?  
 ÍON Completamente, sim.
- b SÓ. Espere aí e para mim diga isto, Íon, sem esconder o que te perguntar: quando bem recitas os versos épicos e atordoas muitíssimo os espectadores, seja quando cantas Odisseu assaltando a soleira, tornando-se exposto aos pretendentes e despejando as flechas diante dos pés deles, ou Aquiles se irrompendo sobre Heitor, ou algo das lamentações de Andrômaca, ou sobre Hécuba ou Príamo, em um desses momentos, estás em tino ou vens a estar fora de ti mesmo e a tua alma acredita estar junto às coisas que falas, entusiasta, ora está em Ítaca, ora
- c em Troia, ou onde os versos levarem?  
 ÍON Quão distinto é, para mim, esse sinal que desses, Sócrates. Respondo não te escondendo: quando eu falo algo lamentoso, os meus olhos se enchem de lágrimas, quando temível ou terrível, os cabelos ficam de pé pelo medo e o coração agita-se.
- d SÓ. E então? Afirmaremos, Íon, que neste momento está em tino o homem que, ornado com vestes coloridas e coroas de ouro, chora em sacrifícios e festas sem destruir nada disso, ou se amedronta todo entre mais de vinte mil homens amigáveis, de pé, nenhum o despojando nem o injustiçando?
- ÍON Por Zeus, Sócrates, não, certamente não, se a verdade fosse dita.  
 SÓ. Sabes, então, que vós obraís essas mesmas coisas em muitos dos espectadores?

ΙΩΝ	Καὶ μάλα καλῶς οἶδα· καθορῶ γὰρ ἐκάστοτε αὐ- τοὺς ἄνωθεν ἀπὸ τοῦ βήματος κλάοντάς τε καὶ δεινὸν ἐμβλέποντας καὶ συνθαμβοῦντας τοῖς λεγομένοις. δεῖ γάρ με καὶ σφόδρ' αὐτοῖς τὸν νοῦν προσέχειν· ὥς ἐὰν μὲν κλά- οντας αὐτοὺς καθίσω, αὐτὸς γελάσομαι ἀργύριον λαμβά- νων, ἐὰν δὲ γελῶντας, αὐτὸς κλαύσομαι ἀργύριον ἀπολλύς.	535e
ΣΩ.	Οἴσθα οὖν ὅτι οὗτός ἐστιν ὁ θεατῆς τῶν δακτυλίων ὁ ἔσχατος ὧν ἐγὼ ἔλεγον ὑπὸ τῆς Ἡρακλειώτιδος λίθου ἀπ' ἀλλήλων τὴν δύναμιν λαμβάνειν; ὁ δὲ μέσος σὺ ὁ ῥαψωδὸς καὶ ὑποκριτής, ὁ δὲ πρῶτος αὐτὸς ὁ ποιητής· ὁ δὲ θεὸς διὰ πάντων τούτων ἔλκει τὴν ψυχὴν ὅποι ἂν βούληται τῶν ἀν- θρώπων, ἀνακρεμαννὺς ἐξ ἀλλήλων τὴν δύναμιν. καὶ ὥσπερ ἐκ τῆς λίθου ἐκείνης ὀρμαθὸς πάμπολυς ἐξήρτηται χορευ- τῶν τε καὶ διδασκάλων καὶ ὑποδιδασκάλων, ἐκ πλαγίου ἐξηρτημένων τῶν τῆς Μούσης ἐκκρεμαμένων δακτυλίων. καὶ ὁ μὲν τῶν ποιητῶν ἐξ ἄλλης Μούσης, ὁ δὲ ἐξ ἄλλης ἐξήρτηται—ὀνομάζομεν δὲ αὐτὸ κατέχεται, τὸ δὲ ἐστὶ παραπλήσιον· ἔχεται γάρ—ἐκ δὲ τούτων τῶν πρώτων δα- κτυλίων, τῶν ποιητῶν, ἄλλοι ἐξ ἄλλου αὖ ἡρτημένοι εἰσὶ καὶ ἐνθουσιάζουσιν, οἱ μὲν ἐξ Ὀρφέως, οἱ δὲ ἐκ Μουσαίου· οἱ δὲ πολλοὶ ἐξ Ὀμήρου κατέχονται τε καὶ ἔχονται, ὧν σὺ, ὦ Ἴων, εἷς εἶ· καὶ κατέχει ἐξ Ὀμήρου, καὶ ἐπειδὴν μὲν τις ἄλλου τοῦ ποιητοῦ ἄδη, καθεύδεις τε καὶ ἀπορεῖς ὅτι λέγῃς, ἐπειδὴν δὲ τούτου τοῦ ποιητοῦ φθέγγεται τις μέλος, εὐθὺς ἐγρήγορας καὶ ὀρχεῖται σου ἢ ψυχὴ καὶ εὐπορεῖς ὅτι λέγῃς· οὐ γὰρ τέχνη οὐδ' ἐπιστήμη περὶ Ὀμήρου λέγεις ἢ λέγεις, ἀλλὰ θεία μοῖρα καὶ κατοκωχῇ, ὥσπερ οἱ κορυβαντιῶντες ἐκείνου μόνου αἰσθάνονται τοῦ μέλους ὁξέως ὃ ἂν ᾗ τοῦ	536a 5 b 5 c

e3 ἐμβλέποντας T W Spc : ἐκβλέποντας F e5 καθίσω T W : κατίδω S F e6 αὐτοὺς F  
κλαύσομαι T W S : κλαύσωμαι F ἀπολλύς f, ex ἀπόλλυς F e8 ὧν T W : ὃν S F  
ἡρακλειώτιδος S F 536a2 ὅποι ἂν T W Spc : ὁποῖαν F a2–3 ἀνθρώπων T W Spc ('ἀ-;  
ante 'ἀν- lacunam ex rasura praebet; vide comm.) : ἀπανθρώπων F a8 αὐτοὶ ex αὐτὸ  
S τὸ δὲ T W S : τόδ' F b2 αὖ ἡρτημένοι T S F : ἀνηρτημένοι W b5 ὦ T W fmg : om.  
S F b6 ἄδη ... b7 ποιητοῦ fmg (sed ἄδει pro αἰδη(ι) praebet), om. F b6 λέγῃς T W S  
F : λέγεις Wpc(ει sl) b8 λέγῃς T : λέγεις W S F c2 κατοκωχῇ W S F (-χη) :  
κατωκωχῇ T : κατακωχῇ Spc

- 535e ÍON Sei muito bem! Eu miro-os de cima do palco a cada vez que eles estão atormentados pelas falas, chorando e olhando de modo terrível. É-me exigido prestar muita atenção neles, pois se os coloco a chorar, eu mesmo vou rir, ganhando dinheiro; se a rir, eu mesmo vou chorar, perdendo dinheiro.
- SÓ. Então, sabes que esse espectador é o último dos anéis de que eu falava, que recebe a força pela pedra Heracléia a partir dos outros anéis?
- 536a O mediano és tu, rapsodo e ator; o primeiro é o próprio poeta. O deus puxa a alma dos homens através de todos esses para onde ele escolher, suspendendo a força através de todos. E como uma grande corrente de coreutas, de mestres, de submestres está expendida daquela pedra, já expendidos dos anéis dependurados da Musa indiretamente. E um dos poetas expende de uma Musa; e outro, de outra. Chamamos a ele de possuído e é próximo, pois está tomado.
- b Desses primeiros anéis, que são os poetas, outros estão pendidos e são entusiastas: alguns de Orfeu, outros de Museu, e muitos estão possuídos e tomados por Homero. Tu és um deles, Íon. És possuído por Homero e quando alguém canta outro poeta, adormeces e ficas sem saída para falar; e quando alguém pronuncia uma melodia de Homero, de imediato levantas e a tua alma dança e se sai bem no que falas.
- c É assim, o que falas sobre Homero, não falas por arte nem por entendimento, mas por parte divina e possessão, como os coribantes que obedecem apenas aquela sutil melodia que é daquele deus pelo qual estão

	θεοῦ ἐξ ὅτου ἂν κατέχωνται, καὶ εἰς ἐκεῖνο τὸ μέρος καὶ σχημάτων καὶ ῥημάτων εὐποροῦσι, τῶν δὲ ἄλλων οὐ φρον- τίζουσιν· οὕτω καὶ σύ, ὦ Ἴων, περὶ μὲν Ὀμήρου ὅταν τις μνησθῇ, εὐπορεῖς, περὶ δὲ τῶν ἄλλων ἀπορεῖς· τούτου δ' ἐστὶ τὸ αἴτιον ὃ μ' ἐρωτᾷς, δι' ὅτι σὺ περὶ μὲν Ὀμήρου εὐπορεῖς, περὶ δὲ τῶν ἄλλων οὐ, ὅτι οὐ τέχνη ἀλλὰ θεία μοῖρα Ὀμήρου δεινὸς εἶ ἐπαινέτης.	(536c)	
ΙΩΝ	Σὺ μὲν εὖ λέγεις, ὦ Σώκρατες· θαυμάζοιμι μεντὰν εἰ οὕτως εὖ εἴποις ὥστε με ἀναπεῖσαι ὡς ἐγὼ κατεχόμενος καὶ μαινόμενος Ὀμηρον ἐπαινῶ. οἶμαι δὲ οὐδ' ἂν σοὶ δόξαιμι, εἴ μου ἀκούσῃς λέγοντός τι περὶ Ὀμήρου.		5
ΣΩ.	Καὶ μὴν ἐθέλω γε ἀκοῦσαι, οὐ μέντοι πρότερον πρὶν ἂν μοι ἀποκρίνη τόδε· ὦν Ὀμηρος λέγει περὶ τίνος εὖ λέγεις; οὐ γὰρ δήπου περὶ ἀπάντων γε.		c
ΙΩΝ	Εὖ ἴσθι, ὦ Σώκρατες, περὶ οὐδενὸς ὅτου οὐ.		
ΣΩ.	Οὐ δήπου καὶ περὶ τούτων ὦν σὺ μὲν τυγχάνεις οὐκ εἰδώς, Ὀμηρος δὲ λέγει.		5
ΙΩΝ	Καὶ ταῦτα ποῖά ἐστιν ἃ Ὀμηρος μὲν λέγει, ἐγὼ δὲ οὐκ οἶδα;		
ΣΩ.	Οὐ καὶ περὶ τεχνῶν μέντοι λέγει πολλαχοῦ Ὀμηρος καὶ πολλά; οἶον καὶ περὶ ἡνιοχείας· ἐὰν μνησθῶ τὰ ἔπη, ἐγὼ σοι φράσω.	537a	
ΙΩΝ	Ἄλλ' ἐγὼ ἐρῶ· ἐγὼ γὰρ μέμνημαι.		
ΣΩ.	Εἰπέ δή μοι ἃ λέγει Νέστωρ Ἀντιλόχῳ τῷ υἱεῖ, παραι- νῶν εὐλαβηθῆναι περὶ τὴν καμπὴν ἐν τῇ ἵπποδρομίᾳ τῇ ἐπὶ Πατρόκλῳ.—ΙΩΝ		5

d4 σὺ μὲν εὖ T W : εὖ μὲν S F(σὺ add. Fmg) θαυμάζοιμι T W Spc : θαυμάζοι S F d4–  
5 εἰ οὕτως F : οὕτως εἰ T W S d7 λέγοντός τι (-ος τί) S F : λέγοντος T W e1 τόδε ὦν  
T W Spc fmg : τὸ δέον S F λέγει T W : εὖ λέγει S F e2 λέγεις Cornarius Ecl. 89 :  
λέγει T W S F 537a1 πολλαχοῦ Ὀμηρος T W : Ὀμηρος πολλαχοῦ S F a2 ἡνιοχείας ex  
ἡνιοχίας T F

- (536c) possuídos e para essa melodia se saem bem por gestos e palavras, não se preocupando com as outras melodias.  
Assim também tu, Íon, quando alguém faz menção a Homero, te saís bem, mas acerca de outros poetas ficas sem saída.
- d E me perguntas o motivo disso? Por que tu te saís bem com Homero, mas não com os outros poetas?  
O motivo é que és um competente louvador de Homero, não por arte, mas por parte divina.
- ÍON Tu falas bem, Sócrates. Espantar-me-ia, porém, se falasses tão bem que me convencesse que eu louvo Homero possuído e louco. Mas acredito que se me escutasses falar algo dele, isso não pareceria para ti.
- SÓ. Por certo, quero te escutar, mas primeiro me respondas isto: daquilo que Homero fala, falas bem sobre o quê? Pois, sem dúvida, não falas bem de tudo.
- e ÍON Fica sabendo, Sócrates, que não há nada em Homero que eu não fale.
- SÓ. Sem dúvida, exceto acerca do que tu não sabes, mas Homero fala.
- ÍON E o que é isso que Homero fala, mas eu não sei?
- 537a SÓ. Homero não fala muito e em muitos lugares acerca das artes? Tal como a arte da condução. Se me lembrasse os versos, eu mostraria para ti.
- ÍON Mas eu te conto, pois me recordo deles.
- SÓ. Diga para mim o que fala Nestor para o seu filho, Antíloco, quando o aconselha a cuidar ao fazer a curva na corrida em honra a Pátroclo.

	Κλινθῆναι δέ, φησί, καὶ αὐτὸς ἐϋξέστω ἐνὶ δίφρῳ ἥκ' ἐπ' ἀριστερὰ τοῖν· ἀτὰρ τὸν δεξιὸν ἵππον κένσαι ὁμοκλήσας, εἴξαι τέ οἱ ἡνία χερσίν. ἐν νύσση δέ τοι ἵππος ἀριστερὸς ἐγχριμφθήτω, ὥς ἂν τοι πλήμνη γε δοάσsetαι ἄκρον ἰκέσθαι κύκλου ποιητοῖο· λίθου δ' ἀλέασθαι ἐπαυρεῖν.	(537a) b    5
ΣΩ.	Ἀρκεῖ. ταῦτα δὴ, ὦ Ἴων, τὰ ἔπη εἴτε ὀρθῶς λέγει "Ὀμηρος εἴτε μὴ, πότερος ἂν γνοίῃ ἄμεινον, ἱατρὸς ἢ ἡνίο- χος; —ΙΩΝ Ἡνίοχος δὴπου.—ΣΩ. Πότερον ὅτι τέχνην ταύτην ἔχει ἢ κατ' ἄλλο τι;—ΙΩΝ Οὐκ, ἀλλ' ὅτι τέχνην.— ΣΩ. Οὐκοῦν ἐκάστη τῶν τεχνῶν ἀποδέδοται τι ὑπὸ τοῦ θεοῦ ἔργον οἷα τε εἶναι γιγνώσκειν; οὐ γάρ που ἃ κυβερνητικῇ γιγνώσκουμεν, γνωσόμεθα καὶ ἱατρικῇ.—ΙΩΝ Οὐ δῆτα.— ΣΩ. Οὐδὲ γε ἃ ἱατρικῇ, ταῦτα καὶ τεκτονικῇ.—ΙΩΝ Οὐ δῆτα.—ΣΩ. Οὐκοῦν οὕτω καὶ κατὰ πασῶν τῶν τεχνῶν, ἃ τῇ ἐτέρᾳ τέχνῃ γιγνώσκουμεν, οὐ γνωσόμεθα τῇ ἐτέρᾳ; τόδε δέ μοι πρότερον τούτου ἀπόκριναι· τὴν μὲν, ἐτέραν φῆς εἶναι τινα τέχνην, τὴν δέ, ἐτέραν;—ΙΩΝ Ναί.—ΣΩ. Ἄρα ὥσπερ ἐγὼ τεκμαιρόμενος, ὅταν ἡ μὲν, ἐτέρων πραγμάτων ἢ ἐπιστήμη, ἡ δέ, ἐτέρων, οὕτω καλῶ τὴν μὲν, ἄλλην, τὴν δέ, ἄλλην τέχνην, οὕτω καὶ σύ;—ΙΩΝ Ναί.—ΣΩ. Εἰ γάρ που τῶν αὐτῶν πραγμάτων ἐπιστήμη εἴη τις, τί ἂν τὴν μὲν ἐτέ- ραν φαῖμεν εἶναι, τὴν δ' ἐτέραν, ὁπότε γε ταῦτα εἴη εἰδέναι	c    5   d  5  e

537a8–b5: II. 23.335–340

a8 αὐτὸς δὲ κλινθῆναι libri Homerici ἐϋξέστω T W F(εὐ) : ἐϋπλέκτω S cum libris Hom. ἐϋξέστω ἐνὶ δίφρῳ] ἐϋξέστω ἐπὶ δίφρῳ X. Smp. 4.6 b1 τοῖν T W S f : τοῖν F b2 τέ T W S : δέ F b3 νύσση T W(-η) : νύση S : νύσι F ἐγχριμφθήτω T W S : ἐμχρημφθήτω F b4 ἂν WpcF (etiam libri Hom.) : μὴ T W S c1 ταῦτα δὴ T W : δὴ ταῦτα S F c4 ἀλλ' ὅτι T W : ἄλλο τι S F c6 οἷα τε T : οἷά τε W : ὅ ἔστε S(ὅ ἐ-)F που T W : δῆπου S F ἂ] ἂν F d1 κατὰ T W : τὰ S F d3 τὴν μὲν, ἐτέραν dist. W F E : τὴν μὲν# ἐτέραν T : nulla dist. in S; de dist. vide comm. ad 537d3–4 d4 τὴν δέ, ἐτέραν dist. W S F; nullam dist. post τὴν δ' praebeant T E d5–6 ἡ μὲν, ... ἡ δέ, dist. W; ἡ μὲν, etiam E d6 τὴν μὲν, ... τὴν δέ, dist. E : τὴν μὲν# ... τὴν δέ` dist. T : nulla dist. in W S F e1 οὕτω ex οὐ S e3 ταῦτα T : ταυτὰ W : ταῦτα S F



- (537a) ÍON  
b “Inclina-te”, disse, “na biga bem acabada um pouco para esquerda, e o cavalo da direita excita com a voz, e solta as rédeas com a mão. Na baliza, o cavalo da esquerda aproxima, como se a caixa da roda aparentemente nela tocasse a extremidade. Evita tocar a pedra.”<sup>167</sup>
- c SÓ. Chega! Se Homero fala corretamente esses versos ou não, saberia melhor um médico ou um auriga?  
ÍON Um auriga, sem dúvida.  
SÓ. Por que ele tem a arte da condução ou por alguma outra coisa?  
ÍON Não é por outra coisa, mas porque ele tem uma arte.  
SÓ. E para cada uma das artes é dado por deus um afazer pelo qual é possível reconhecê-la? Ora, o que reconhecemos pela arte da navegação, suponho, não reconheceremos pela arte médica.  
ÍON Não, decerto.  
SÓ. Nem o que reconhecemos pela arte médica, reconheceremos também pela arte do carpinteiro?  
ÍON Não, decerto.
- d SÓ. Assim, do mesmo modo com todas as artes. O que por uma arte reconhecemos, não reconheceremos por outra? Mas antes disso, para mim responda: afirmas que uma arte é diferente de qualquer outra? E uma outra, diferente de outra?  
ÍON Sim.  
SÓ. Assim como eu, tu também consideras que quando uma arte é entendimento de algumas coisas, e outra arte é entendimento de outras, chamo esta por um nome, e aquela chamo por outro nome?
- e ÍON Sim.  
SÓ. Se fosse entendimento das mesmas coisas, por que afirmariamos ser esta uma arte e aquela outra, já que seria possível, suponho, reconhecer as mesmas coisas a partir de ambas?

---

167 *IL.* 23.335-340.

(537c)  
5  
538a  
5  
b  
5  
c

ἀπ' ἀμφοτέρων; ὥσπερ ἐγὼ τε γινώσκω ὅτι πέντε εἰσὶν οὗτοι οἱ δάκτυλοι, καὶ σύ, ὥσπερ ἐγὼ, περὶ τούτων ταῦτα γινώσκεις· καὶ εἴ σε ἐγὼ ἐροίμην εἰ τῇ αὐτῇ τέχνῃ γιγνώσκομεν τῇ ἀριθμητικῇ τὰ αὐτὰ ἐγὼ τε καὶ σὺ ἢ ἄλλη, φαίης ἂν δήπου τῇ αὐτῇ.—ΙΩΝ Ναί.

ΣΩ. Ὁ τοῖνυν ἄρτι ἔμελλον ἐρήσεσθαι σε, νυνὶ εἰπέ, εἰ κατὰ πασῶν τῶν τεχνῶν οὕτω σοι δοκεῖ, τῇ μὲν αὐτῇ τέχνῃ τὰ αὐτὰ ἀναγκαῖον εἶναι γινώσκειν, τῇ δ' ἑτέρα μὴ τὰ αὐτά, ἀλλ' εἴπερ ἄλλη ἐστίν, ἀναγκαῖον καὶ ἕτερα γινώσκειν.—ΙΩΝ Οὕτω μοι δοκεῖ, ὦ Σώκρατες.—ΣΩ. Οὐκοῦν ὅστις ἂν μὴ ἔχῃ τινὰ τέχνην, ταύτης τῆς τέχνης τὰ λεγόμενα ἢ πραττόμενα καλῶς γινώσκειν οὐχ οἷός τ' ἔσται;—ΙΩΝ Ἀληθῆ λέγεις.—ΣΩ. Πότερον οὖν περὶ τῶν ἐπῶν ὧν εἶπες, εἴτε καλῶς λέγει Ὅμηρος εἴτε μὴ, σὺ κάλλιον γινώσκει ἢ ἡνίοχος;—ΙΩΝ Ἡνίοχος.—ΣΩ. Ῥαψῳδὸς γάρ που εἴ ἄλλ' οὐχ ἡνίοχος.—ΙΩΝ Ναί.—ΣΩ. Ἡ δὲ Ῥαψῳδικὴ τέχνη ἑτέρα ἐστὶ τῆς ἡνιοχικῆς;—ΙΩΝ Ναί.—ΣΩ. Εἰ ἄρα ἑτέρα, περὶ ἑτέρων καὶ ἐπιστήμη πραγμάτων ἐστίν.—ΙΩΝ Ναί.—ΣΩ. Τί δὲ δὴ ὅταν Ὅμηρος λέγῃ ὡς τετρωμένῳ τῷ Μαχάονι Ἑκαμήδη ἢ Νέστορος παλλακὴ κυκεῶνα πίνειν δίδωσι; καὶ λέγει πως οὕτως·

οἶνω πραμνεῖω, φησὶν, ἐπὶ δ' αἴγειον κνῆ τυρὸν  
κνήστι χαλκείῃ· παρὰ δὲ κρόμουον ποτῶ ὄφον·

538c2-3: Il. 11.639-640

e4 ἔγωγε S F e5 ταῦτα T : ταυτὰ W : ταῦτα S F 538a6 ἔχει S b3 alt. ἡνίοχος om. F  
b4 εἶ T S F : ἦ W b5–6 περὶ ἐτέρων καὶ ἐπιστήμῃ πραγμάτων Tpc (signis  
transpositionis additis) W S F : περὶ ἐτέρων πραγμάτων καὶ ἐπιστήμῃ T : περὶ  
ἐτέρων καὶ πραγμάτων ἐπιστήμῃ f (signis transp. add.) b7 δὴ T W S fsl : om. F ὅταν]  
ἂν ὅταν F b8 ἡ T W F(ex ἡν) : ἥ (sic) S παλλακὴ T S F : πολλακὴ W post παλλακὴ  
verbum ἦν add. S κυκεῶνα ex κυκεῶ S πίνειν T W : πιεῖν S F c2 πρᾶμνίω F αἶγιον F  
κνήϊ W c3 κνήστι F (sic; κνήστι libri Hom.) : κνήστει T(ex κνήστη)W S παρὰ T W F  
: ἐπὶ S παρὰ (ἐπὶ) ... ὄψον] ἐπὶ δ' ἄλφιστα λευκὰ πάλυνε libri Hom.

- (537e) Do mesmo modo, eu reconheço que cinco são estes dedos e nós, eu e tu, reconhecemos as mesmas coisas sobre esses dedos. E se eu te perguntasse se, tu e eu, reconhecemos o mesmo pela mesma arte aritmética ou por outra, sem dúvida, afirmarias pela mesma arte.
- ÍON  
538a SÓ. Sim.  
Agora sim, diga-me o que iria te perguntar há pouco: para ti parece que é assim com todas as artes, que pela mesma arte é preciso reconhecer as mesmas coisas, e por outra, não as mesmas daquela, mas, se de fato é outra, é preciso reconhecer outras coisas.
- ÍON  
SÓ. Assim me parece, Sócrates.  
Então, quem não tem uma arte, dessa arte não será capaz de reconhecer belamente as falas e os feitos?
- ÍON  
b SÓ. Falas a verdade.  
Então, a propósito dos versos que recitaste, se Homero fala belamente ou não, tu belamente reconhecerás ou um auriga?
- ÍON  
SÓ. Um auriga.  
Ora, sem dúvida és um rapsodo, mas não és um auriga.
- ÍON  
SÓ. Sim.  
E a arte rapsódica é uma arte diferente da arte da condução.
- ÍON  
SÓ. Sim.  
Se é outra arte, é também um entendimento acerca de outras coisas.
- ÍON  
SÓ. Sim.  
E quando Homero fala como Hecamedes, uma concubina de Nestor, que deu uma poção de beber ao ferido Macaón e conta de certo modo assim:

“sobre o vinho de Prâmnio”, diz, “ralou queijo de cabra com um ralador de cobre; na bebida cebola cozida”<sup>168</sup>

---

168 *Il.* 11.639-640.

	ταῦτα εἴτε ὀρθῶς λέγει Ὅμηρος εἴτε μή, πότερον ἱατρικῆς ἐστὶ διαγινῶναι καλῶς ἢ ῥαψωδικῆς;	(538c) 5
ΙΩΝ	Ἱατρικῆς.	
ΣΩ.	Τί δὲ ὅταν λέγῃ Ὅμηρος·	
	ἢ δὲ μολυβδαίνῃ ἰκέλῃ ἐς βυσσὸν ὄρουσεν, ἢ τε κατ' ἀγραύλοιο βοδὸς κέρας ἐμμεμαυῖα ἔρχεται ὠμηστῆσι μετ' ἰχθύσι πῆμα φέρουσα.	d
	ταῦτα πότερον φῶμεν ἀλειτουργικῆς εἶναι τέχνης μᾶλλον κρῖ- ναι ἢ ῥαψωδικῆς, ἅττα λέγει καὶ εἴτε καλῶς εἴτε μή; ΙΩΝ	5
ΣΩ.	Δῆλον δὴ, ὃ Σώκρατες, ὅτι ἀλειτουργικῆς. Σκέψαι δὴ, σοῦ ἐρομένου, εἰ ἔροίό με· “Ἐπειδὴ τοί- νυν, ὃ Σώκρατες, τούτων τῶν τεχνῶν ἐν Ὀμήρῳ εὐρίσκεῖς ἃ προσήκει ἐκάστη διακρίνειν, ἴθι μοι ἔξευρε καὶ τὰ τοῦ μάντεώς τε καὶ μαντικῆς, ποῖά ἐστιν ἃ προσήκει αὐτῷ οἶω τ' εἶναι διαγιγνώσκειν, εἴτε εὖ εἴτε κακῶς πεποιήται” —σκέψαι ὡς ῥαδίως τε καὶ ἀληθῆ ἐγὼ σοι ἀποκρινοῦμαι. πολλαχοῦ μέν γάρ καὶ ἐν Ὀδυσσεΐᾳ λέγει, οἶον καὶ ἃ ὁ τῶν Μελαμπο- διδῶν λέγει μάντις πρὸς τοὺς μνηστῆρας, Θεοκλύμενος·	e 5

538d1–3: II. 24.80–82

c4 prius εἴτε T S F : εἴπερ W c4–5 ἱατρικῆς ἐστὶ smg, om. S c6 ἱατρικῆς fmg, om. F  
d1 μολυβδαίνῃ] μ supra -υβ- add. F βυσσὸν S cum libris Hom. : βύσσον T F :  
πυθμέν' W tmg Ssl (ἢ πυθμένα) ὄρουσεν F cum libris Hom. : ἵκανεν T W S f mg d2  
ἢ ex ei S(ut vid.) F ἐμμεμαυῖα T W S F et nonnulli libri Hom.] ἐμβεβαυῖα libri Hom.  
plerique d3 μετ'] ἐπ' libri Hom. πῆμα T W f et ἐνῖαι τῶν κατὰ πόλεις (sc. ἐκδόσεων)  
sec. schol. Hom. : κῆρα S F et libri Homerici d4–5 κρῖναι T : κρίναι W S F post  
λέγει in mg ei add. f καὶ om. S F d7 ἐρομένου T W Fpc : ἐρωμένου S F ἔροιο (sic) με  
ex ἐροίωμεν F e4 διαγιγνώσκειν] ex γιγνώσκειν S (γιν-); ex δὲ γιγνώσκειν F e6 ἃ ὁ ex  
οα T signo rei notabilis ` supra α et o addito; de hoc signo v. supra 537d3 e6–7  
μελαμποδιδῶν TpcW : μελαμποδίδων S F(sed habet etiam πω sl) : μελαμποδῶν T  
fmg

(538c) se Homero fala isso corretamente ou não, é possível discernir belamente pela arte do médico ou pela rapsódica?

ÍON Pela arte do médico.

SÓ. E quando Homero fala:

d “E ela, como uma chumbeira que no chifre de,  
um boi campestre ia, ao fundo chega,  
com os peixes carniceros, levando miséria.”<sup>169</sup>

afirmamos que cabe mais à pescaria do que à rapsódica julgar o que ele fala belamente ou não?

ÍON É evidente que cabe à pescaria, Sócrates.

e SÓ. Examina isso como se fosses tu perguntando, se me perguntasses: “já que tu, Sócrates, encontras em Homero o que pertence a cada arte distinguir, vai e encontra para mim as coisas que pertencem ao vaticinador e à vaticinação, o que cabe a ele para ser capaz de discernir se o poema está bem ou mal feito”.

Examina como de modo fácil e verdadeiro eu te responderia: em muitos lugares na *Odisseia*, tal como o que fala um dos descendentes de Melampo para os pretendentes. Teoclímeno fala:

---

169 *Il.* 24.80-82.

539a

δαιμόνιοι, τί κακὸν τόδε πάσχετε; νυκτὶ μὲν ὕμεων  
εἰλύαται κεφαλαί τε πρόσωπά τε νέρθε τε γυῖα,  
οἰμωγὴ δὲ δέδηκε, δεδάκρυνται δὲ παρειαί·  
εἰδῶλων τε πλεον πρόθυρον, πλείη δὲ καὶ αὐλὴ  
ἰεμένων ἔρεβόσδε ὑπὸ ζόφον· ἥελιος δὲ  
οὐρανοῦ ἑξαπόλωλε, κακὴ δ' ἐπιδέδρομεν ἀχλὺς·

5  
b

πολλαχοῦ δὲ καὶ ἐν Ἰλιάδι, οἷον καὶ ἐπὶ τειχομαχίᾳ· λέγει  
γὰρ καὶ ἐνταῦθα·

ὄρνις γάρ σφιν ἐπῆλθε περησέμεναι μεμαῶσιν,  
αἰετὸς ὑψιπέτης, ἐπ' ἀριστερὰ λαὸν ἐέργων,  
φοινήμεντα δράκοντα φέρων ὀνύχεσσι πέλωρον,  
ζῶόν, ἔτ' ἀσπαίροντα· καὶ οὐπω λήθετο χάρμης.  
κόψε γὰρ αὐτὸν ἔχοντα κατὰ στήθος παρὰ δειρὴν  
ιδνωθεὶς ὀπίσω, ὃ δ' ἀπὸ ἔθεν ἤκε χαμᾶζε  
ἀλγήσας ὀδύνῃσι, μέσῳ δ' ἐνὶ κάββαλ' ὀμίλῳ·  
αὐτὸς δὲ κλάγξας πέτετο πνοιῆς ἀνέμοιο.

5  
c  
5  
d

ταῦτα φήσω καὶ τὰ τοιαῦτα τῷ μάντει προσήκειν καὶ σκο-  
πεῖν καὶ κρίνειν.

ΙΩΝ Ἀληθῆ γε σὺ λέγων, ὦ Σώκρατες.

539a1–b1: Od. 20.351–353, 355–357; b4–d1: Il. 12.200–207

539a1 δαιμόνιοι] ᾧ δειλοί libri Homericī ὕμεων T S F (de ὕ- v. Exord. §5.2 (i)) : ὕμῶν W a2 γυῖα] γοῦνα libri Homericī a3 οἰμωγὴ δὲ δέδηκε, δεδάκρυνται T W (δέδηαι T) : οἰμωγὴ δε δέδῃ, ἐδεδάκρυνται F; S non legitur post παρειαί in libris Homericis hic versus αἵματι δ' ἐρράδαται τοῖχοι καλαί τε μεσόδμαι a4 τε] δὲ S F πλείη] πλειη (ut vid.)· εἰ F a5 ἔρεβόσδε] ἔρεβος δὲ S F (-βο- pc, -β- fmg) b2 prius καὶ T W f(per comp., supra lin.) : om. S F b5 ἀριστερὰ S c1 ὀνύχεσσι T S F : ὀνύχεσι W c3 κατὰ om. F; quae sl add. f non leguntur c4 ὀπίσω W S F : ὀπίσσω T ὃ om. F c5 ἐνὶ κάββαλ' F(καββ- ex καμβ-) et libri Hom. plerique, v. West ad loc. : ἐνκάββαλλ' T (revera legitur: ἐνκάββαλ' / λ' ὀμίλῳ; fort. primitus scriba post prius λ apostrophum scripsit, deinde puncto supra λ scripto hanc litteram delere voluit; λ alterum in versu inferiore adest) : ἐνκάμβαλ' W : ἐγκάμβαλ' S d1 δὲ T W S fsl : om. F πέτετο S F (alt. -ε- pc, ἦ (sic) supra π- add. f) cum libris Hom. : πέτατο W (ἐπτα addidit Wsl) : ἔπετο T d4 γε om. W σὺ T W : σοι S F

539a “Desafortunados. Por que sofreis este mal? Pela noite está encoberta as vossas cabeças, as faces e os membros inferiores; a lamentação está acesa e choram os rostos, de vultos está cheio o pórtico, cheio o pátio; se lançando ao Érebo, sob as trevas; e o sol  
b do céu pereceu, sobrevém má névoa.”<sup>170</sup>

Também em muitos lugares na *Iliada*, tal como a batalha na muralha; ali se fala:

c “Pois uma ave sobrevoou os que tentavam atravessar. Era uma águia de alto voo, pela esquerda detendo o povo, trazendo nas garras uma serpente vermelha, descomunal. Viva, debatendo-se ainda; e ainda sem renunciar ao combate picou no peito perto do pescoço quem a segurava. E a águia, virando para trás a cabeça de onde estava, cai  
d por terra, torcendo-se em dores; atirando-a em meio a multidão e ela mesmo gritando alçou-se pelos ares.”<sup>171</sup>

E afirmo que esses versos e outros pertencem ao vaticinador examinar e julgar.

ÍON E estarias falando a verdade, Sócrates.

---

170 *Od.* 20.351-353.

171 *Il.* 12.200-207.

ΣΩ.	Καὶ σύ γε, ὦ Ἴων, ἀληθῆ ταῦτα λέγεις. ἴθι δὴ καὶ σὺ ἐμοί, ὥσπερ ἐγὼ σοὶ ἐξέλεξα καὶ ἐξ Ὀδυσσεΐας καὶ ἐξ Ἰλιάδος ὅποια τοῦ μάντεώς ἐστι καὶ ὅποια τοῦ ἱατροῦ καὶ ὅποια τοῦ ἀλκίως, οὕτω καὶ σὺ ἐμοὶ ἔκλεξον, ἐπειδὴ καὶ ἐμπειρότερος εἶ ἐμοῦ τῶν Ὀμήρου, ὅποια τοῦ ῥαψωδοῦ ἐστίν, ὦ Ἴων, καὶ τῆς τέχνης τῆς ῥαψωδικῆς, ἃ τῷ ῥαψωδῷ προσήκει καὶ σκοπεῖσθαι καὶ διακρίνειν παρὰ τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους.	5(539d)	e
ΙΩΝ	Ἐγὼ μὲν φημι, ὦ Σώκρατες, ἅπαντα.		
ΣΩ.	Οὐ σύ γε ἔφης, ὦ Ἴων, ἅπαντα· ἢ οὕτως ἐπιλήσμων εἶ; καίτοι οὐκ ἂν πρέποι γε ἐπιλήσμονα εἶναι ῥαψωδὸν ἄνδρα.		
ΙΩΝ	Τί δὲ δὴ ἐπιλανθάνομαι;	540a	
ΣΩ.	Οὐ μέμνησαι ὅτι ἔφησθα τὴν ῥαψωδικὴν τέχνην ἐτέραν εἶναι τῆς ἡνιοχικῆς;—ΙΩΝ Μέμνημαι.—ΣΩ. Οὐκοῦν καὶ ἐτέραν οὕσαν ἕτερα γνώσεσθαι ὠμολόγεις;—ΙΩΝ Ναί.—ΣΩ. Οὐκ ἄρα πάντα γε γνώσεται ἡ ῥαψωδικὴ κατὰ τὸν σὸν λόγον οὐδὲ ὁ ῥαψωδός.—ΙΩΝ Πλὴν γε ἴσως τὰ τοιαῦτα, ὦ Σώκρατες.—ΣΩ. Τὰ τοιαῦτα δὲ λέγεις πλὴν τὰ τῶν ἄλλων τεχνῶν;—ΙΩΝ Σχεδόν τι.—ΣΩ. Ἀλλὰ ποῖα δὴ γνώσεται, ἐπειδὴ οὐχ ἅπαντα;—ΙΩΝ Ἄ πρέπει, οἶμαι ἔγωγε, ἀνδρὶ εἰπεῖν καὶ ὅποια γυναικί, καὶ ὅποια δούλῳ καὶ ὅποια ἐλευθέρῳ, καὶ ὅποια ἀρχομένῳ καὶ ὅποια ἄρχοντι.	5	b
ΣΩ.	Ἄρα ὅποια ἄρχοντι, λέγεις, ἐν θαλάττῃ χειμαζομένου πλοίου πρέπει εἰπεῖν, ὁ ῥαψωδὸς γνώσεται κάλλιον ἢ ὁ κυβερνήτης;—ΙΩΝ Οὐκ, ἀλλὰ ὁ κυβερνήτης τοῦτό γε.—ΣΩ. Ἀλλ' ὅποια ἄρχοντι κάμνοντος πρέπει εἰπεῖν, ὁ ῥαψωδὸς γνώσεται κάλλιον ἢ ὁ ἱατρός;—ΙΩΝ Οὐδὲ τοῦτο.—ΣΩ. Ἀλλ' οἷα δούλῳ πρέπει, λέγεις;—ΙΩΝ Ναί.—ΣΩ. Οἷον βουκόλῳ, λέγεις, δούλῳ ἃ πρέπει εἰπεῖν ἀγριαίνουσῶν βοῶν	5	c

d7 καὶ ... ἱατροῦ iteravit F e7 ἅπαντα T W Spc (ἀ- supra οὐ) f (ἀ- supra οὐ): οὐ πάντα S F 540b1: σχεδόν τι : W, ergo Ioni tribuit (·σχεδόν τι : F, σχεδόν τι : T [qui in marg. paragr. praebebet], σχεδόν τι· S (qui ante σχεδόν spatium praebebet); de ratione distinguendi vide comm.) b2 ἃ πρέπει T W S f (εἰ sl) : ἀπρεπῆ F b7 ἀλλὰ ὁ W : ἄλλο F : ἀλλὰ καὶ ὁ T(καὶ per compendium) fmg(ut vid.) οὐκ ... γε] οὐ κάλλιον (sic) ὁ κυβερνήτης; τοῦτό γε S (verba haec omnia Socrati tribuens; vide comm.) b8 κάμνοντος S Fpc : κάμνοντι T W πρέπει T W S : πρέπειν F (ex πει [sic]) c1 γνώσεται] γνῶ (sic) S F



- 5(539d)** SÓ. Tu também, Íon, falas a verdade. Mas vai e agora tu para mim, como eu falei para ti o que é próprio do vaticinador, do médico e do pescador, tanto na Odisseia quanto na Ilíada, assim também tu, Íon, para mim seleciona, já que és mais experiente do que eu em Homero, os tipo que são do rapsodo e da arte da rapsódica, o que pertence ao rapsodo tanto examinar quanto julgar quando comparado aos outros homens.
- e ÍON Eu afirmo que tudo, Sócrates.
- SÓ. Tu não afirmas tudo, Íon. Acaso és assim tão esquecido. E ser esquecido é algo que não seria conveniente a um rapsodo.
- 540a** ÍON De que me esqueço?
- SÓ. Não te lembras que afirmavas que a arte rapsódica era diferente da arte da condução?
- ÍON Lembro-me.
- SÓ. Sendo outra arte, concordavas que ela reconhecia outras coisas?
- ÍON Sim.
- SÓ. Segundo a tua fala, nem a rapsódica nem o rapsodo reconhecerão tudo.
- ÍON Exceto talvez tais coisas, Sócrates.
- SÓ. E por “tais coisas” queres dizer “exceto isso das outras artes”?
- b ÍON Sim.
- SÓ. Mas quais reconhecerá, já que não todas?
- ÍON Eu acredito que reconhecerá o que é conveniente ao homem dizer, à mulher, ao escravo e ao homem livre, ao comandado e ao comandante.
- SÓ. O que convém ao comandante dizer no mar, quando o barco estiver na tempestade. Isso é o que o rapsodo reconhecerá belamente ou o capitão?
- ÍON O rapsodo não reconhecerá, mas o capitão.
- SÓ. E o que convém ao comandante de um doente, o rapsodo reconhecerá belamente mais do que o médico?
- c ÍON Nem isso.
- SÓ. Queres dizer o que convém ao escravo?
- ÍON Sim.
- SÓ. Tal como um boieiro escravo, o que convém dizer para acalmar

	παραμυθουμένω, ὁ ῥαψωδὸς γινώσεται ἀλλ' οὐχ ὁ βουκό- λος;—ΙΩΝ Οὐ δῆτα.—ΣΩ. Ἀλλ' οἷα γυναικὶ πρέποντά ἐστιν εἰπεῖν ταλασιουργῷ περὶ ἐρίων ἐργασίας;—ΙΩΝ Οὐ.—ΣΩ. Ἀλλ' οἷα ἀνδρὶ πρέπει εἰπεῖν γινώσεται στρατηγῷ στρατιώ- ταις παραινοῦντι;—ΙΩΝ Νή <Δία>, τὰ τοιαῦτα γινώσεται ὁ ῥαψωδός.	(540c) 5   d
ΣΩ.	Τί δέ; ἡ ῥαψωδικὴ τέχνη στρατηγικὴ ἐστίν;	
ΙΩΝ	Γνοίην γοῦν ἂν ἔγωγε οἷα στρατηγὸν πρέπει εἰπεῖν.	
ΣΩ.	Ἴσως γὰρ εἶ καὶ στρατηγικός, ὦ Ἴων. καὶ γὰρ εἰ ἐτύχχανες ἵππικὸς ὦν ἅμα καὶ κιθαριστικός, ἔγνωσ ἂν ἵπ- πους εὖ καὶ κακῶς ἵππαζομένους· ἀλλ' εἶ σ' ἐγὼ ἡρόμην· “Ποτέρᾳ δὴ τέχνῃ, ὦ Ἴων, γινώσκεις τοὺς εὖ ἵππαζομέ- νους ἵππους; ἢ ἵππεὺς εἶ ἢ ἢ κιθαριστής;” τί ἂν μοι ἀπεκρίνω; —ΙΩΝ Ἦι ἵππεὺς, ἔγωγ' ἂν.—ΣΩ. Οὐκοῦν εἰ καὶ τοὺς εὖ κιθαρίζοντας διεγίνωσκεις, ὠμολόγεις ἂν, ἢ κιθαριστὴς εἶ, ταύτῃ διαγινώσκεις, ἀλλ' οὐχ ἢ ἵππεὺς;—ΙΩΝ Ναί.—ΣΩ. Ἐπειδὴ δὲ τὰ στρατιωτικὰ γινώσκεις, πότερον ἢ στρατηγι- κὸς εἶ γινώσκεις ἢ ἢ ῥαψωδὸς ἀγαθός;—ΙΩΝ Οὐδὲν ἔμοιγε δοκεῖ διαφέρειν.	5   e   5
ΣΩ.	Πῶς οὐδὲν λέγεις διαφέρειν; μίαν λέγεις τέχνην εἶναι τὴν ῥαψωδικὴν καὶ τὴν στρατηγικὴν ἢ δύο;—ΙΩΝ Μία ἔμοιγε δοκεῖ.—ΣΩ. Ὅστις ἄρα ἀγαθὸς ῥαψωδός ἐστιν, οὗτος καὶ ἀγαθὸς στρατηγὸς τυγχάνει ὦν;—ΙΩΝ Μάλιστα, ὦ Σώκρατες.—ΣΩ. Οὐκοῦν καὶ ὅστις ἀγαθὸς στρατηγὸς τυγχάνει ὦν, ἀγαθὸς καὶ ῥαψωδός ἐστιν;—ΙΩΝ Οὐκ αὖ μοι	541a     5

d1 νὴ Δία scripsi : νὴ T W S F : ναὶ Ven. 186 (ex νὴ, man. post.) Ald. d4 γνοίην T W S : γνοίη F γοῦν S F : γ'οῦν W : γ'οῦν T ἂν Sydenham : ἄρ' T S : ἄρ' W : om. F ἔγωγε S F : ἐγὼ T W οἷα] οἷον F στρα-] στα- F, et sic saepius infra d5 εἶ T W S Fpc : om. F ὦ S F : om. T W d6 ὦν] ex ἂν F, supra ὦν et ἂν (post ἔγνωσ) signo rei notabilis ` addito; de hoc signo v. supra 538e6 et infra, annotat. 284 d7 ἡρόμην T W S (ἡ- in ras. T, ex ἐ- W, ἡ et o Spc) : ἐροίμην F e2 ἢ ἵππεὺς εἶ ἢ ἢ T W : ἡ ἡ ἵππεὺς εἶ (sic) ἡ (sic) ἢ F (deinde constanter ἢ vel ἢ pro ἢ(ι) usque ad e9) : ἢ ἵππεὺς εἶ ἢ S ἀπεκρίνω S F : ἀπεκρίνου T W e3 ἢ Spc ἔγωγ' ex ἐγὼ F e4 ἢ Spc e5 ταύτῃ ex ταῦτα F e6 τὰ T S F : om. W e7 εἶ ex ἢ F (ut vid.) ἀγαθὸς secl. Schanz ἔμοιγε T W : ἐμοὶ S F 541a1 πῶς οὐδὲν λέγεις διαφέρειν; distinxi (διαφέρειν· T W S F); vide comm. a6 οὐκ αὖ T W S : οὐκοῦν F

- (540c) a boiada agitada, queres dizer que o rapsodo reconhecerá, mas não o boieiro?
- ÍON Certamente, não.
- SÓ. E o que convém a uma mulher fiandeira dizer sobre o trabalho com a lâ?
- ÍON Não.
- SÓ. E o que convém a um homem general dizer, quando exortando os soldados, reconhecerá?
- d ÍON Sim, isso reconhecerá o rapsodo.
- SÓ. Como assim? A arte rapsódica é a arte do general?
- ÍON Eu ao menos saberia o que convém a um general dizer.
- SÓ. Ora, talvez porque és também general. E se acontecesse de ser da hípica ao mesmo tempo que da citarística, reconhecerias cavalos bem e mal cavalgados, mas se eu te perguntasse por qual arte exatamente, Íon, reconheces os cavalos bem cavalgados, responderias pela que és um hípico ou citarista?
- e ÍON Responderia pela arte que sou hípico.
- SÓ. Então, se discernisses também os que tocam bem cítara, não concordarias que discernes pela arte que és citarista, mas não pela que és hípico?
- ÍON Sim.
- SÓ. Já que reconheces os assuntos militares, conheces pela arte que és um general ou pela arte que és um bom rapsodo?
- ÍON A mim em nada parecem se diferenciar.
- 541a SÓ. Como falas que não se diferenciam? Queres, pois, dizer que a rapsódica e a arte do general são uma ou duas artes?
- ÍON Parecem-me que elas são uma.
- SÓ. Quem é um bom rapsodo é também um bom general?
- ÍON Certamente, Sócrates.
- SÓ. E quem é um bom general, também é um bom rapsodo?
- ÍON Agora para mim parece que não.

	δοκεῖ τοῦτο.—ΣΩ. Ἄλλ' ἐκεῖνο μὲν δοκεῖ σοι, ὅστις γε	(541a)
	ἀγαθὸς ῥαψωδός, καὶ στρατηγὸς ἀγαθὸς εἶναι.—ΙΩΝ Πάνυ	b
	γε.—ΣΩ. Οὐκοῦν σὺ τῶν Ἑλλήνων ἄριστος ῥαψωδὸς εἶ;	
	ΙΩΝ Πολύ γε, ὦ Σώκρατες.—ΣΩ. Ἦ καὶ στρατηγός, ὦ	
	Ἴων, τῶν Ἑλλήνων ἄριστος εἶ;—ΙΩΝ Εὖ ἴσθι, ὦ Σώκρατες·	
	καὶ ταῦτά γε ἐκ τῶν Ὀμήρου μαθών.	5
ΣΩ.	Τί δὴ ποτ' οὖν πρὸς τῶν θεῶν, ὦ Ἴων, ἀμφότερα	
	ἄριστος ὢν τῶν Ἑλλήνων, καὶ στρατηγὸς καὶ ῥαψωδός, ῥα-	
	ψωδεῖς μὲν περιιὼν τοῖς Ἑλλήσι, στρατηγεῖς δ' οὐ; ἢ ῥαψω-	c
	δοῦ μὲν δοκεῖ σοι χρυσῷ στεφάνῳ ἐστεφανωμένου πολλή	
	χρεία εἶναι τοῖς Ἑλλήσι, στρατηγοῦ δὲ οὐδεμία;	
ΙΩΝ	Ἦ μὲν γὰρ ἡμετέρα, ὦ Σώκρατες, πόλις ἄρχεται ὑπὸ	
	ὑμῶν καὶ στρατηγεῖται καὶ οὐδὲν δεῖται στρατηγοῦ, ἢ δὲ	
	ὑμετέρα καὶ ἡ Λακεδαιμονίων οὐκ ἂν με ἔλοιτο στρατηγόν·	5
	αὐτοὶ γὰρ οἴεσθε ἱκανοὶ εἶναι.	
ΣΩ.	Ἦ βέλτιστε Ἴων, Ἀπολλόδωρον οὐ γινώσκεις τὸν	
	Κυζικηνόν;	
ΙΩΝ	Ποῖον τοῦτον;	
ΣΩ.	Ὅν Ἀθηναῖοι πολλάκις ἐαυτῶν στρατηγὸν ἥρηνται	10
	ξένον ὄντα· καὶ Φανοσθένη τὸν Ἄνδριον καὶ Ἡρακλείδην	d
	τὸν Κλαζομένιον, οὓς ἤδε ἡ πόλις ξένους ὄντας, ἐνδειξαμέ-	
	νους ὅτι ἄξιοι λόγου εἰσί, καὶ εἰς στρατηγίαν καὶ εἰς τὰς	
	ἄλλας ἀρχὰς ἄγει· Ἴωνα δ' ἄρα τὸν Ἐφέσιον οὐχ αἰρήσεται	5
	στρατηγὸν καὶ τιμήσει, ἐὰν δοκῇ ἄξιος λόγου εἶναι; τί δέ;	
	οὐκ Ἀθηναῖοι μὲν ἐστὲ οἱ Ἐφέσιοι τὸ ἀρχαῖον, καὶ ἡ Ἐφε-	e
	σος οὐδεμιᾶς ἐλάττων πόλεως; ἀλλὰ γὰρ σύ, ὦ Ἴων, εἰ μὲν	
	ἀληθῆ λέγεις ὡς τέχνη καὶ ἐπιστήμη οἷός τε εἶ Ὀμηρον	
	ἐπαινεῖν, ἀδικεῖς, ὅστις ἐμοὶ ὑποσχόμενος ὡς πολλὰ καὶ	
	καλὰ περὶ Ομήρου ἐπίστασαι καὶ φάσκων ἐπιδείξειν, ἐξαπα-	
	τᾶς με καὶ πολλοῦ δεῖς ἐπιδείξει, ὅς γε οὐδὲ ἅττα ἐστὶ ταῦτα	5

a7 μὲν T W S et revera F(per comp.) : μὴν E σοι T W : σοι εἶναι S F γε] τε S F b3 ἢ  
T : ἢ W S F b7 στρατηγός T W S : στρατηγὸς ὢν F c6 οἴεσθε T W S fsl : οἴεσθαι F c8  
κυζικηνόν (-όν) ex κυζινόν F d1 φανοσθένη T W : φανοσθένην S F ἄνδριον T W Spc :  
ἀνδρεῖον F ἡρακλείδην W d3 στρατηγίαν S F : στρατηγίας T W d5 δοκῇ(ι)ς F e5 δεῖς  
Flor. 85, 7 : δεῖ σ' T W S Ven. 186 E : δ' εἰς F (ut vid.) ὅς γε T W Spc : ὡς γε F  
ἅττα] ἅττα (sic) T

- (541a) SÓ. Mas para ti parece que sim ao que te disse antes: quem é um bom rapsodo, é também um bom general.
- b ÍON Certamente  
 SÓ. Tu és, então, o melhor rapsodo dentre os helenos?  
 ÍON Sim e muito, Sócrates.  
 SÓ. Não serias também o melhor general dos helenos, Íon?  
 ÍON Fica sabendo, Sócrates, que também isso aprendi dos versos de Homero.  
 SÓ. Então, Íon, pelos deuses, já que és o melhor dos helenos em ambas as artes, tanto como general quanto como rapsodo, por que fazer rapsódias por aí para eles, mas não ser general?
- c Ou para ti parece que para os helenos é mais necessário um rapsodo coroadado com coroa de ouro do que um general?  
 ÍON Ora, Sócrates, a nossa cidade é governada e comandada por vós e não carece de general. A vossa cidade e a dos lacedemônios não me tomariam como general porque acreditais serem suficientes nisso.  
 SÓ. Estimado Íon, não reconheces Apolodoro de Cízico?  
 ÍON Quem é esse?  
 SÓ. Aquele que muitas vezes os próprios atenienses tomaram como general mesmo ele sendo estrangeiro. Também Fanóstenes de Andros e Hércules de Clazômenas, os quais, sendo estrangeiros e demonstrando serem dignos de menção, a cidade os conduziu tanto aos comandos militares quanto aos outros comandos. E essa cidade não tomará a Íon de Éfeso como general e honrará, se a ela parecesse ser digno de menção?
- d Ora essa, não são os efésios originariamente atenienses, e Éfeso é inferior a alguma cidade?
- e Mas se tu, Íon, falas a verdade, que por arte e entendimento és capaz de louvar Homero, és injusto. Tu me enganas, sustentando saber muito e belamente de Homero e afirmando que te exhibirás para mim, mas em muito faltas em exhibir o que não queres dizer, embora eu tenha

	περὶ ὧν δεινὸς εἶ ἐθέλεις εἰπεῖν, πάλαι ἐμοῦ λιπαροῦντος,	(541e)
	ἀλλὰ ἀτεχνῶς ὥσπερ ὁ Πρωτεύς παντοδαπὸς γίγναι στρεφό-	
	μενος ἄνω καὶ κάτω, ἕως τελευτῶν διαφυγῶν με στρατηγὸς	
	ἀνεφάνης, ἵνα μὴ ἐπιδείξῃς ὡς δεινὸς εἶ τὴν περὶ Ὀμήρου	542a
	σοφίαν. εἰ μὲν οὖν τεχνικὸς ὧν, ὅπερ νῦν δὴ ἔλεγον, περὶ	
	Ὀμήρου ὑποσχόμενος ἐπιδείξειν ἔξαπατᾷς με, ἄδικος εἶ· εἰ	
	δὲ μὴ τεχνικὸς εἶ, ἀλλὰ θεία μοῖρα κατεχόμενος ἐξ Ὀμήρου	
	μηδὲν εἰδὼς πολλὰ καὶ καλὰ λέγεις περὶ τοῦ ποιητοῦ, ὥσπερ	5
	ἐγὼ εἶπον περὶ σοῦ, οὐδὲν ἀδικεῖς. ἐλοῦ οὖν πότερα βούλει	
	νομίζεσθαι ὑπὸ ἡμῶν ἄδικος εἶναι ἀνὴρ ἢ θεῖος.	
ΙΩΝ	Πολὺ διαφέρει, ὦ Σώκρατες, θεῖος· πολὺ γὰρ κάλ-	b
	λιον τὸ θεῖον νομίζεσθαι.	
ΣΩ.	Τοῦτο τοίνυν τὸ κάλλιον ὑπάρχει σοι παρ' ἡμῖν, ὦ	
	Ἴων, θεῖον εἶναι καὶ μὴ τεχνικὸν περὶ Ὀμήρου ἐπαινέτην.	

Ἴων ἢ περὶ Ἰλιάδος

e6 πάλαι T W S(πά ex πο) : πολλὰ F 542a4 εἶ T W : ἦ S F a7 εἶναι ἀνὴρ S F : ἀνὴρ εἶναι T W  
b1 θεῖος S F : om. T W b3 ἡμῖν T S F : ἡμῶν W

Ἴων ἢ περὶ Ἰλιάδος T W S : om. F

- (541e) insistido muito nisto: em que és competente?  
 Simplesmente, como Proteu te transformas em todos os tipos, girando para cima e para baixo, até que finalmente me escapas, te mostrando
- 542a um general, a fim de que não me mostres como a tua sabedoria é competente em Homero. Se, então, és artesão, como a pouco falavas, professando te exhibir em Homero, me enganas e és injusto.  
 Se não és artesão, mas por parte divina, possuído por Homero, nada sabendo, falas muito e belamente do poeta, como eu disse de ti, não és injusto.  
 Escolhe, então, se desejas ser considerado por nós um homem injusto ou divino.
- b ÍON De longe divino, Sócrates, pois é muito belo ser considerado divino.  
 SÓ. Pois bem, Íon, o mais belo é concedido para ti por nós: ser um divino louvador de Homero e não um artesão.

### 3.3 NOTAS

**Ἴων ἢ περὶ Ἰλιάδος**: função prática do duplo título: enquanto o segundo título indica o tema do diálogo; o primeiro torna o escrito reconhecido entre outros que possuem o mesmo tema. Embora, reconheçamos o uso desse sistema, ele já não nos ajuda a entender em que medida o *Íon* poderia ser reduzido ao núcleo temático indicado por “περὶ Ἰλιάδος”. Poderíamos nos ater, p. ex., à pergunta de Rijksbaron (2007, p. 22, tradução) que diz: “existe um sentido em que o *Íon* pode ser dito que seja περὶ Ἰλιάδος?” e procurar por esse sentido; poderíamos propor um segundo título em substituição ao primeiro, como fizeram, p. ex., Ficino e Stephanus, que propuseram, respectivamente, *de furore poetico* e *ἡ περὶ ποιητικοῦ χαρακτήρος* e *ἡ περὶ ποιητικῆς ἐρμηνείας*, no entanto, propomos nos ater a pensar por que “περὶ Ἰλιάδος” não nos indica algo que consideramos como núcleo temático do diálogo. O que se ausentou da indicação que impede com que vejamos o que um dia indicou “περὶ Ἰλιάδος”? Sobre a questão do subtítulo: cf. RIJKSBARON, 2007, p. 15-23.

**Σωκράτης, και Ἴων**: “De fato, [...], nenhum desses MSS [manuscritos] apresentam os nomes, nem no começo do diálogo nem no texto. [...] Para o leitor medieval (e antigo) a identidade dos participantes era normalmente estabelecida em uma maneira inteiramente diferente, a saber, pelo uso do vocativo.” (RIJKSBARON, 2007, p. 23, tradução nossa).

**530a1-531d9**: o prólogo é marcado por uma conversa não tematizada, que começa em um contexto dramático bem concreto, apresentado no prólogo menor (530a1-b4). Ficamos conhecendo o tempo da conversa (um pouco antes das festividades à deusa Atená), o lugar (Atenas) e as personagens (Sócrates e Íon). De Íon, é apresentado um notório rapsodo, que viaja pelas cidades competindo e é bem-sucedido nessas competições. De Sócrates, o habitual questionador, interessado em fazer o interlocutor falar. No prólogo maior (530a5-531a1), a conversa concentra-se no fazer de Íon com a colocação propositiva do que Sócrates (530a5-c6) e Íon (530c7-d3) consideram importante (para Sócrates: *ἄξια ζηλοῦσθαι*; para Íon: *πλεῖστον ἔργον*). No último segmento do prólogo, Sócrates tematiza uma questão sobre a habilidade do rapsodo (531a1-2). No prólogo são colocadas as duas principais linhas que se desenvolverão ao longo do diálogo: Sócrates traz o termo “τέχνη”, numa análise que o decompõe naquilo que Sócrates considera *ἄξια ζηλοῦσθαι* a partir de 530b5. Embora seja da boca de Íon que ouvimos o termo “μουσικῆς”, que poderia já indicar uma relação com *τέχνη*, não é isso que



chama a atenção, mas sim o fato dele condicionar a sua habilidade ao desejo divino (530b4). O prólogo coloca os termos e as ideias-chaves do diálogo de modo não tematizados, as características das personagens, o tempo e o espaço da conversa, em suma, prepara a conversa. Sobre um panorama das linhas interpretativas acerca da função do prólogo nos diálogos de Platão, cf. CAPUCCINO, 2014.

**530a1 τὸν Ἴωνα χαίρειν:** “Fora as cenas do tipo *turn-taking*, o artigo com o nome próprio é muito raro em Platão, especialmente em discursos diretos [...], e sua função é diferente. [...] ele] expressa, ou enfatiza, a ideia de que a pessoa em questão é, de fato, ‘persona molto nota’. [...] talvez a presença de um contexto muito solene tenha um papel [no diálogo]” (RIJKSBARON, 2007, p. 97, tradução e modificação nossas). Íon é apresentado e saudado por Sócrates solenemente pelas primeiras palavras do diálogo, que o mostram de modo notório. Há uma clara diferença em relação ao tradicional modo de saudação ὦ + vocativo, que se encontra, p. ex., na abertura do *Fedro* e do *Timeu*. Se nesses, as personagens são familiares a Sócrates, Íon também deve ser conhecido em alguma medida pela sua notoriedade. O caráter de *persona molto nota* explicar-se-á ao longo do diálogo pelo modo como Íon fala dele mesmo (530b1, c7-d3, d6-8, 533c4-7) e pelo modo como Sócrates trata a situação inicial, que soa como irônica (também em 535d1-5). A falta do vocativo mostra-se pouco habitual. Além disso, a expressão tomada no seu sintagma acusativo + infinitivo reforça a solenidade da entrada, embora ela não resista até o fim do diálogo. Exemplos do uso do verbo “χαίρει” com vocativo: *Prm.* 126a3; *Smp.* 214b4. Ademais, não existe evidência de algum Íon de Éfeso, exceto pelo que Platão nos conta. Haveria, porém, certo Íon de Quios: tragediógrafo, poeta de vários tipos de lírica, encômios, elegias, filósofo pitagórico e historiador. Segundo Burckhardt (2002, p. 236), encontra-se na *Suda* uma menção a Íon de Quios, no qual indica que ele encenava tanto comédias quanto tragédias, embora tal informação pode ser imprecisa. Para alguns intérpretes, seria ele o rapsodo do diálogo, “o que é historicamente improvável: provavelmente Íon estava morto em 421 [...]. O Íon de Platão era de Éfeso, um fato enfatizado no diálogo.” (NAILS, 2002, p. 175-6, tradução nossa). Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 57, n. 2; MURRAY, 1996, p. 99; RIJKSBARON, 2007, p. 95-100.

**πόθεν τὰ νῦν ἡμῖν ἐπιδεδήμηκας:** mantém-se a solenidade quando se pensa na abertura do *Fedro* ou do *Protágoras*. A evidente simplicidade dessas aberturas mostra, em contraste, que a pergunta de Sócrates no *Íon* é simplesmente o advérbio interrogativo de lugar “πόθεν”, sendo os demais termos sintagmas complementares: “τὰ νῦν”, complemento temporal; “ἡμῖν”,

interesse ou companhia (que marca irônica formalidade); e “ἐπιδεδήμηκας”, complementa a descrição do estado da personagem, e não propriamente uma ação.

**πόθεν**: única ocorrência. Pergunta pelo lugar de origem, lugar de proveniência, e por derivação, segundo *BAILLY, LSJ, PAPE*, origem (fonte) e causa. Nesse último sentido, é a pergunta que marca toda investigação: qual a causa, o motivo, da habilidade de Íon?

**530a2 οἴχοθεν** (οἶκος + θεν: origem, proveniência): denota de casa, da pátria ou, por extensão, de recurso próprio, cf. *BAILLY, GI e LSJ*. Nesse último, sugere-se um sentido figurado: por sua própria iniciativa, de si mesmo. “Por que alguém perguntaria ‘Tu vens **de outro lugar** ou de ...?’” (RIKSBARON, 104, tradução e grifo nossos). Ou ainda: tu vens de qualquer outro lugar ou de tua casa?

**ἐξ Ἐφέσου**: cidade da antiga Jônia (em grego: Ἰωνία. Íon traz no nome o lugar de onde vem), conhecida como “pátria da épica (acredita-se que os primeiros aedos compunham em dialeto iônico).” (CAPUCCINO, 2005, p. 58, n. 8, tradução nossa). A cidade de origem de Íon engendra ainda mais a sua notória imagem. Éfeso era a cidade do filósofo Heráclito.

**530a3 οὐδαμῶς/ἐξ Ἐπιδάουρου**: “a negação pode soar inesperadamente enérgica, a menos que a nuance seja ‘tu nunca adivinharás onde estive’. A surpresa de Sócrates em a5 indica que isso pode ser o caso” (MURRAY, 1996, p. 99, tradução nossa). Com esta resposta é apresentada uma característica de Íon: a itinerância (cf. FLASHAR, 1958, p. 18). Íon é de Éfeso, está em Atenas vindo de Epidauro, onde ocorreram as Asclepiades. Epidauro era antiga cidade da Argóles, no Peloponeso. No final do século VI a.C. praticava-se o culto ao deus Asclépio. Em sua honra disputavam-se as quadrienais Μεγάλα Ἀσκληπίεια. As Asclepiades ocorriam um pouco depois dos jogos ístmicos, em Corinto, e um pouco antes das Panateneias. Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 59, n. 10; RIKSBARON, 2007, p. 107-8.

**530a5 ῥαψωδῶν ἀγῶνα/οἱ Ἐπιδάουριοι**: “pode ser um tom de zombeteira descrença: ‘Não queres dizer que’” (RIKSBARON, 2007, p. 108, tradução nossa). A reação de Sócrates sugere uma novidade nas competições: a inclusão dos rapsodos nas disputas. Murray explica que nem todas as μουσικοί ἀγῶνες incluíam disputas de rapsodos, sabemos apenas que esta ocorreu nas Panateneias, em Sicião e Delos. Murray (1996, p. 99), então, julga que a surpresa de Sócrates indica que ou a disputa de rapsodos era uma inovação recente, embora não existam provas independentes sobre quando começaram as apresentações de rapsodos; ou, a alternativa mais provável, a surpresa de Sócrates trata-se de ironia. A primeira indicação ao rapsodo vem de Sócrates e não indica diretamente Íon. O caráter itinerante de Íon não é

apenas dele, mas mostra uma característica da classe dos rapsodos: “Nos séculos quarto e quinto rapsodos profissionais, tais como Íon, ganhavam as suas vidas viajando pela Grécia, recitando poesia nos festivais públicos e jogos, onde eles competiam por prêmios.” (ib., p. 20, tradução nossa. Sobre a análise dessa característica a partir dos sofistas, cf. FLASHAR, 1958, p. 18). O próprio Platão demonstra grande atenção ao fenômeno: as pessoas encantadas pela voz de Protágoras seguem-no em cardumes nas cidades em que ele visita (*Prot.* 315a-b); na *Ap.* em referência a Górgias, Pródico e Hípias, os quais mostram uma capacidade de chegar às cidades e persuadir os jovens (*Ap.* 19e-20a); no *Thg.* em referência a Górgias, Pródico e Polos (*Thg.* 128a); e as viagens de Hípias, na abertura do diálogo (*Hip.Ma.* 281a-c).

**ῥαψωδῶν** (← **ῥαψωδός**): acredita-se que seja uma palavra composta: ou (i) **ῥάβδος** + **ᾠδός** ou (ii) **ῥαπτός** + **ᾠδός**. Capuccino (2005, p. 263-73) explica que (i) se forma a partir das observações dos rapsodos nas disputas, pois indica justamente o instrumento com o qual acompanhavam a declamação dos versos, i. e., um bastão (**ῥάβδος**) que marcava os movimentos rítmicos. Trata-se, então, de uma formação sobre a base analógica dos compostos de **ᾠδός**, a partir do instrumento com o qual o cantor se acompanhava, tal como em **κιθαρῳδός** (de **κιθάρα**, a cítara) e **αὐλωδός** (de **αὐλός**, a flauta); (ii) significa costureiro dos cantos, embora existam diversas interpretações, como expõe Capuccino (ib., loc. cit.): (a) costurar poemas preexistentes, seja do próprio costureiro ou de outros, até formar um novo; (b) outros consideram uma referência precisa a uma vaga noção que temos da modalidade de recitação pública, que segundo as poucas fontes, aconteceu **ἐξ ὑπολήψεως**, i. e., costurava-se o próprio canto amarrado na sucessão das exposições; (c) sob a base da acentuação, considera-se a composição **ῥαπτός** + **ᾠδός**, onde **ῥαπτός** indica quem trabalha com a agulha. Assim, explica Capuccino (ib. loc. cit.), costurar significa alinhar os versos lado a lado e fazer a costura, i. e., juntar: “mais simplesmente, o aedo tece o fio da história e não é outro que o narrador.” (ib., loc. cit., tradução nossa). EDG sugere também esse último sentido: um rapsodo é aquele que costura os versos, referindo-se à sequência ininterrupta dos versos épicos em oposição à composição estrófica da lírica; cf. Píndaro, *Nem.* 2.1-2. Cf. BLONDELL, 2003, p. 98-9; MURRAY, 1996, p. 19-21. Historicamente, de acordo com Flashar, os rapsodos surgem sem uma distinta separação dos poetas e no seu auge, séculos VII e VI, tornaram-se os únicos a custodiar e a propagar uma arte de discurso, tendo sua hegemonia perdurado até a tragédia, quando os atores se igualaram a eles. Outrossim, no último quarto do século VI, os rapsodos parecem ter mantido alguma relevância, segundo

Platão, com Hiparco, o filho mais velho de Pisístrato, que introduziu rapsodos recitando Homero nas Panateneias (*Hipparch.* 228b-c). Ainda com Platão, Íon é colocado em uma apresentação diante de mais de vinte mil pessoas, embora a imagem do rapsodo no *Íon* traga a imagem do rapsodo estúpido. Tem-se como hipótese que essa característica foi herdada do *Simpósio* de Xenofonte, cuja personagem Niquérato, depois de afirmar que ouvia as rapsódias quase todos os dias, pois seu pai o mandara memorizar a *Il.* e a *Od.*, ouve a seguinte observação de Antístene: οἷσθ' ἄ τι οὖν ἔθνος, ἔφη, ἡλιθιώτερον [adv. comp. de ἡλίθιο: estúpido, idiota, inútil] ῥαψωδῶν;, X. *Simpósio*, 3.6. Flashar também não descarta a suposição de que o próprio *Simpósio* de X. tenha sido influenciado pelo *Íon* de Platão. Há ainda, para Flashar, um terceiro estágio no desenvolvimento da imagem histórica dos rapsodos, no qual o aumento de sua influência andou de mãos dadas com a sofística. Sobre os três momentos: cf. FLASHAR, 1958, p. 21-7. Por fim, Rijksbaron, assinala a atividade dos rapsodos no século V e IV como similar aos dos escoliastas e outros intérpretes de Homero, pois tinham que tomar decisões quanto à divisão e à acentuação das palavras, aos níveis das sentenças, ao caráter declarativo, interrogativo ou exclamativo delas, e à pontuação, i. e., às pausas que produzem certo sentido durante as apresentações. Cf. RIJKSBARON, 2007, p. 125-6.

**530a7 καὶ/μουσικῆς:** resposta elíptica, não obstante, marcada por um tom enfático. Estaria Íon indicando que as competições de rapsodos estão ao lado de outras competições das musas ou dentre as competições das musas? Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 60, n.13; RIJKSBARON, 2007, p. 109-10; sobre variações textuais do termo “καὶ”, cf. ib., loc. cit.. Μουσική, única ocorrência do termo, por um lado, traz uma relação com τέχνη (o sufixo “-ική” (“-ικός”) sugere capacidade, habilidade), por outro, traz uma relação com μουσα; cf. BAILLY, *GI, LSJ*. Segundo EDG: adjetivo “μουσικός”, o que pertence às Musas, musical, educado, com μουσική (τέχνη), música, poesia, educação mental. Interessante notar que as duas raízes do substantivo são tratadas tematicamente ao longo do diálogo: τέχνη, nas duas refutações; μουσα no trecho dedicado ao entusiasmo. No *corpus*, μουσική possui um lugar fundamental. Na *República* a μουσική aparece como parte da educação para a alma, enquanto a ginástica, para o corpo (376e3-4). Sócrates, no *Phd.*, contando sobre um sonho que dizia para ele fazer e trabalhar (πολεῖ καὶ ἐργάζου) μουσική (60e6-7), coloca a filosofia como sendo a maior dela, a mais elevada, na qual ele já se dedicava (61a3-4). Sócrates, então, sugere um sentido popular (δημώδης), que é o de fazer poemas. É nesse sentido que Sócrates pratica a μουσική antes de

beber o fármaco, pois esse também poderia ser um sentido indicado pelos seus sonhos (61a-b). Poderia tratar-se, então, de um sentido filosófico e de um sentido demótico para o termo “μουσική”.

**530a8 ἡγωνίζου/ἡγωνίσω:** o primeiro verbo indica ação em processo (disputavas), enquanto o segundo, ação encerrada (disputou). Naquele, “τι” indica uma subcategoria das disputas, enquanto neste, modifica πῶς. “Funciona como o denominado ‘diminuidor de tom (downtoner)’, que faz a questão menos direta e sugere que Sócrates ficará satisfeito por uma resposta aproximada.” (RIJKSBARON, 2007, p.110-1, tradução nossa). Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 60, n. 15; MURRAY, 1996, p. 99-100; sobre variações textuais de “καὶ πῶς τι ἡγωνίσω;”, cf. RIJKSBARON, 2007, p. 111-3.

**530b1 ἡνεγκάμεθα** (← φέρω): plural inclusivo, pelo qual Íon reage aos usos que Sócrates faz do termo “ἡμῖν”. Segundo Rijksbaron, “é um sinal de superioridade: embora vós, outros Gregos, não tenhais feito nada, eu deixo-vos participar do meu triunfo.” (RIJKSBARON, 2007, p. 114, tradução nossa). Para Capuccino: “Plural de falsa modéstia e meio de interesse que a trai” (CAPUCCINO, 2005, p. 60, n. 18, tradução nossa).

**530b2 εὖ λέγεις:** usado outras duas vezes em 530d4, 536d4, sendo aqui o caso de indicar que Íon traz boas notícias. Cf. RIJKSBARON, 2007, p. 114. Não obstante, a questão da competência de Íon é discutida ao longo de todo o diálogo e um aspecto da sua competência consiste em falar bem. Outra expressão construída com o advérbio εὖ é “εὖ ἴσθι” (536e3, 541b4). Nesses casos há um uso idiomático do advérbio nas expressões. Em outros momentos “εὖ” é usado tematicamente para graduar a ação, geralmente em oposição a “κακῶς” e próximo a “ἄριστος”. No trecho 531d11-532a4, Sócrates alterna entre “εὖ” e “ἄριστος” em oposição ao termo “κακῶς”, depois, em 532a7-532b6, usa-se “εὖ” e “χεῖρον”. Sócrates retoma “εὖ” e “κακῶς” em 538e4 e 540d7. Outras construções com contraste de advérbios em: 532e8-9, 533c3; sem contraste: 533b2-3, 533c6-7, 535b2, 536d4, 536e1-2, 536d5, 540e1-2, 540e3-4. O termo “εὖ” contrasta também com “καλῶς”, cf. 530c4 καλῶς ποιεῖν. Na tradução transpomos os advérbios integralmente, pois parece-nos que Platão os usa para demarcar o âmbito no qual a comparação é possível.

**Παναθηναία νικήσομεν:** celebração realizada anualmente em honra à deusa Atená, patrono de Atenas. Murray (1996, p.100-1) explica que a cada quatro anos a cerimônia era organizada em uma escala maior aos moldes do grande festival quadrienal em Olímpia,

Delfos, Nemeia e Istmos. Nessa versão alongada, incluía-se disputas em música e atletismo, além das disputas de rapsodos homéricos. Cf. CAPUCCINO, 2005, p.60-1, n.19, 20; RIJKSBARON, 2007, p. 114-115; sobre variações textuais, cf. ib., loc. cit..

**530b4 ἐὰν θεὸς ἐθέλῃ**: encerra-se a primeira parte do prólogo (530a1-b4). Para Murray, a frase que aqui aparece em um sentido convencional (em um sentido demótico), ganhará ao longo do diálogo uma interpretação filosófica. Murray e Rijksbaron consideram que esta frase antecipa o argumento sobre o caráter entusiástico da atividade de Íon, por outro lado, Capuccino considera forçada tal interpretação. Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 115-6; MURRAY, 1996, p. 101; RIJKSBARON, 2007, p. 116. No entanto, para Capuccino, a questão mudaria se fosse Sócrates quem pronunciasse a frase, considerando assim, que a frase aqui dita por Íon é uma frase feita (um dito), “para mitigar o bom presságio que acaba de ser expresso.” (CAPUCCINO, 2005, p. 115-6, tradução nossa). Ainda segundo Capuccino, a expressão pela boca de Íon traz um sinal de modéstia, genuína ou não, à declaração entusiasmada sobre o próprio sucesso, ainda que ela ocorreu em um contexto de falas modéstias: “onde Íon se orgulha dos excelentes resultados atingidos (primeiro prêmio), e onde começa a se delinear um aspecto importante do seu caráter – o aspecto fundamental, diria – a sua presunção de saber” (ib., loc. cit., tradução nossa). Flashar já tinha interpretado que a frase de Íon possui um aspecto demótico e buscou ver em Platão um sentido mais profundo para a expressão. De acordo com ele, Platão faz uso constante da expressão em momentos importantes: ou no começo de uma investigação ou no final de uma discussão; em ambos os casos Platão tem em vista mostrar “a possibilidade da atividade da vontade divina para algo que não pode ser realizado ou previsto através do poder humano” (FLASHAR, 1958, p. 20, tradução nossa). Como exemplos de sua hipótese, Flashar indica: no começo de uma investigação: *Lg.* 632e7, 688e2, 739e5, 799e5; *Tht.* 151d5. No final de uma discussão: *Alc. I* 135d6; *Hip.Ma.* 286c3; *La.* 201c5. E a possibilidade da atividade divina que indica o limite da previsão ou realização do poder humana: *Lg.* 841c8, 859b3; *Phd.* 69d6, 80d7. Assim, Flashar considera que, por um sentido platônico, a frase significa que todo o conhecimento que Íon pode ter, que o levou a ganhar os primeiros prêmios, só pode mesmo existir (“echt bestehen kann”) pela possibilidade da atividade da vontade divina (da parte divina, *θεῖα μοίρα*). Cf. FLASHAR, 1958, p. 21.

**ἐὰν θεὸς ἐθέλῃ**: transmite sentimento de confiança da parte de Íon, pois, explica Rijksbaron (2007, p. 116), em orações condicionais do tipo ἄν + subjuntivo, a realização da condição é muito possível. Encontra-se ainda no *Íon* outras ocorrências: 535e4–5 (combinado

com um sentido genérico implícito (iterativo)), 537a2, 541d5. No *corpus*, ἐάν/ἄν θεός ἐθέλῃ/θέλῃ ocorre no geral quinze vezes, além de duas variantes: εἰ θεός ἐθέλοι: subjuntivo, *Alc. I* 127e6, 135d6; *Ep.* 6.323c5; *Hip.Ma.* 286c3; *La.* 201c; *Lg.* 632e7, 688e2, 730e5, 752a8, 778b7, 859b3; *Phd.* 69d6, 80d7; *Th.* 151D5; optativo: *Lg.* 799e5, 841c8.

**ἐθέλῃ** (← ἐθέλω): outra ocorrência em 541e6. Nas frases condicionais, encontra-se sempre o verbo “ἐθέλω”, nunca “βούλομαι”, seguindo o dominante estatuto do sujeito dessas orações, i. e., os deuses. Somente ἐθέλω implica que o sujeito está no controle quanto à realização da ação pretendida. Assim, ἐθέλω denota estar disposto, estar preparado, ter a intenção e βούλομαι, basicamente, preferir uma alternativa a outra, com nenhuma implicação quanto ao controle exercido pelo sujeito, explica Rijksbaron (2007, p. 116). É nítido no seguinte exemplo: em *Alc. I* 135c12, a humana βούλεσθαι de Alcibíades não é suficiente para tirá-lo da sua condição presente, ele precisa da vontade dos deuses. Segundo *LSJ*, ἐθέλω opõe-se a βούλομαι na medida em que este implica escolha e preferência, embora aquele possa também denotar ansiar por, desejar algo, p. ex., *Prt.* 309b. Homero usa βούλομαι por ἐθέλω quando se trata dos deuses, pois com eles o desejo é vontade. Além disso, ἐθέλω é mais geral, p. ex., *Il.* 7.182. Em *DI*, a diferença de ἐθέλω para βούλομαι é marcado por uma capacidade em relação aquilo que é desejado, por isso, ἐθέλω abrange desde desejar algo, aproximando-se de βούλομαι, até estar disposto (por natureza), capacidade (poder em relação ao que deseja), estar destinado (dever), desejar com decisão algo, sustentar e afirmar. Sobre a diferença entre βούλομαι e ἐθέλω, cf. 533a3 βούλει; SNELL, 2019, p. 182.

**530b5-c6:** introdução e análise do termo “τέχνη” como um meio (τῇ τέχνῃ, dativo instrumento) para que (finalidade) um bom rapsodo torne-se mensageiro do pensamento do poeta (ἐρμηνέα τοῦ ποιητοῦ τῆς διανοίας). Coloca-se a hipótese de um bom rapsodo (ἀγαθὸς ῥαψωδός), que é quem καλῶς ποιεῖν. Distingui-se διάνοια e τὰ ἔπη do poeta. Homero é apresentado como o melhor e mais divino dos poetas.

**530b5 καὶ μὴν:** “καὶ” marca uma continuidade semântica e pragmática, enquanto “μὴν” atesta uma certeza do interlocutor demonstrada pela introdução de novos aspectos da questão. Cf. CAPUCCINO, 2005, p.61, n.23; MURRAY, 1996, p.101; RIJKSBARON, 2007, p.117-8.

**ἐζήλωσα** (← ζηλόω ← ζῆλος): traduz-se por invejar, embora seu campo semântico indique também: zelar, procurar e buscar (pesquisar) com ardor, emular, imitar, tentar igualar,

ser ciumento, invejar e, por fim, admirar e louvar, cf. *DI*. Etimologicamente, justificam-se essas possibilidades porque ζηλόω se aproxima de ζητέω (procurar, inquirir, investigar), ζημία (dano, perda, penalidade) e δίζημαι (procurar, procurar obter algo) por meio de uma raiz comum, a saber, “ζητηρ”; cf. *EDG*. *LP* cita as duas ocorrências no sentido de emular, imitar, julgar, invejar, tal como em: *Grg.* 522b, 468e-469a; *Phdr.* 232a, 233b. *LPR* sugere dois sentidos: rivalizar ou invejar; e aproxima o trecho do *Íon* com *Górgias*. (supracitado); *Smp.* 209d; *R.* 553a, 561d-e. Note que a inveja de Sócrates está na arte do bom rapsodo, que fazendo belamente, é mensageiro do melhor e mais divino poeta, o que deve nos fazer lembrar de *Ap.* 22b9-d8, onde Sócrates descreve o seu itinerário por Atenas, testando o vaticínio do oráculo. Nesse percurso, ele conversa com poetas e artesões, e diz que aqueles fazem o que fazem por entusiasmo, enquanto estes, por arte. Flashar (1958, p.27) considera o trecho como uma tentativa de retirar o sentido depreciativo que o *Simpósio* de Xenofonte instaurou: a estupidez dos rapsodos e a sua presença insistente no dia a dia; e mostrar como ainda no tempo de Platão os rapsodos eram vistos com importância. Cf. 530a5 ῥαψωδῶν. Murray (1996, p. 101-2) avalia que o trecho está dentro da ironia, para atrair o interlocutor.

**530b6 τῆς τέχνης:** primeira ocorrência do termo que será tematizado nos dois ἔλεγχοι. Cf. *EDG*, compartilha a mesma raiz etimológica dos seguintes termos: o substantivo “τέκτων” (qualquer artesão ou obreiro) e o verbo “τίκτω” (engendrar, produzir, criar). Geralmente, traduz-se por arte ou técnica, cujo principal aspecto é a habilidade (capacidade: perícia, conhecimento) em fazer (com método) um artefato (artifício), i. e., o modo como se faz algo. Assim, está em jogo ἐπιστήμη e ἐμπειρία, cf. *DI*, *LP*, *LPR*. Ambos os termos aparecem ao longo do diálogo, associados à capacidade do rapsodo, ἐπιστήμη em 532c5, 536c1, 537d6, 537e2, 538b6, 541e2; ἐμπειρία, 539e1. Flashar determina a atividade do rapsodo como um trabalho manual, pois, embora tenha um conhecimento do que o poeta diz, ele trabalha “manualmente” em certo modo de expô-lo, visando uma utilidade. Cf. FLASHAR, 1958, p. 27; 530a5 ῥαψωδῶν.

**530b6 κεκοσμηῆσθαι** (← κοσμέω ← κόσμος): três ocorrências: duas na voz passiva, referindo-se ao corpo do rapsodo (aqui e em 535d2), e uma ativa, Íon em referência ao seu adorno do Homero (530d7). Na voz média, significa colocar em (boa) ordem, ornar, adornar-se, embelezar, cf. *DI*. Derivado de κόσμος: ordem (sentido básico), ornamento, ordem do mundo, mundo, cf. *EDG*, *DI*. Assim, κοσμέω indica também mostrar-se: a ordem, o mundo ordenado,



mostra-se. O ser adequado, distinto, e por isso, conveniente é ser do modo κοσμέω, i. e., não ser ἄκοσμος, não ser imundo (immundus), mas mundus. Trata-se desde o adorno que serve de adereço ao corpo de Íon, que pela arte o adorna, ordena e mostra. A ênfase de Sócrates sobre a aparência do rapsodo é vista, p. ex., por Murray, como uma indicação da vaidade de Íon e, conseqüentemente, de um uso superficial de sua τέχνη, p. ex., em *Hip.Mi.* b1-e1. Não obstante tal ponto, o corpo também é adornado e ordenado pela arte. Sócrates estabelece uma relação entre arte, corpo, cosmos e fenômeno. Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 159-61, 197-8; FLASHAR, 1958, p. 28-9; MURRAY, 1996, p. 112.

**530b7 πρέπον** (← πρέπω): de outras dez ocorrências concentradas em 539e-540d. Significa ser distinto ou claro, distintamente percebido, conveniente, oportuno, cf. *DI*. Em *LPR*, é apresentado dois sentidos para o verbo: distinguir-se e convir. Para o primeiro sentido, apenas um exemplo: *R.* 327a5, no qual para Sócrates parece não existir uma distinção entre o cortejo que os atenienses fazem no Pireu e os dos trácios, ambos, Sócrates observa, são καλή. Na medida em que não existe a distinção, ambos convêm ao belo, mas ambos se fazem notar, distinguem-se naquilo que são belos. Os dois sentidos indicam dois aspectos do fenômeno: se distingue por ser belo na medida que convêm ao belo; convêm ao belo na medida que se distingue por ser belo. Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 197-8; FLASHAR, 1958, p. 28-9.

**τῇ τέχνῃ**: Sócrates faz dois usos do termo τέχνη: o primeiro, arte como o motivo, a causa, de sua inveja; aqui como instrumento, um meio para a própria arte do rapsodo, é a arte.

**530b8 διατρίβειν** (← διά + τρίβω): indica o primeiro nível do aspecto necessário: passar o tempo, conviver com, ocupar-se com os poetas. Há um sentido forte que indica consumir, gastar de ponta a ponta, dedicar-se. O verbo “διατρίβειν” aparece em algumas passagens associado ao verbo “φιλοσοφεῖν”: *Ap.* 29c8; *Hip.Mi.* 363a5; *Phd.* 63e10, 90c1; *Phdr.* 227c4; *Plt.* 285c5; *R.* 540b2, 561d2; *Smp.* 172c5; *Tht.* 172c5, c10, 173c7. Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 62, n. 28; FLASHAR, 1958, p. 30, n. 1; MURRAY, 1996, p. 102.

**530b9 ἀγαθοῖς/τῷ ἀρίστῳ**: primeira ocorrência do termo que atravessa todo o diálogo (c2, 531b6, 531c5, 532e6, 533e6, e8, 353a4, 540e7, 541a3, a4, a5, a6, b1) junto com εὖ, καλός. Para Rijksbaron (2007, p. 118-9), o uso que Platão faz é apenas pelo bem do argumento, pois não existiriam bons poetas. Trata-se de situação similar a duas outras passagens, que ele chama de técnica e programática, a saber, *R.* 598e3-599a5 e 605c9. Cf.; CAPUCCINO, 2005,

p. 62, n. 29; ib., p. 154-69. τῷ ἀρίστῳ (← superl. de ἀγαθός): outras ocorrências: 531d11, 531e5, e6, 541b2, b4, b7. Muitos são os bons (ἀγαθός) poetas, mas apenas um é melhor.

**530b10 τὴν διάνοιαν** (← διά + νοῦς): ainda em 530c4 e d3. Indica sentido (significado), pensamento (termo usual no escólio homérico para denotar essa acepção), entendimento, mas também, intenção, cf. *DI. LP* indica a ocorrência em c4 no campo semântico de pensamento, consideração, inteligência, mente, inclinação (atitude) e a ocorrência em d3 como planos, opiniões. O uso do termo “διάνοια” pode justificar-se como uma diferenciação para o termo “ὑπόνοια” presente nas interpretações alegóricas, comum, como apresentar-se-á, entre as personagens que Íon elenca em 530c9-d1. Sobre ὑπόνοια e διάνοια, cf. FLASHAR, 1958, p. 31; o termo ocorre apenas três vezes no *corpus*, todos no trecho *R.* 378d6-d7. Cf. MURRAY, 1996, p. 102; RIJKSBARON, 2007, p. 120; Neste trabalho, 2 *COLOCAÇÃO DO PROBLEMA*, nota 124.

**530c1 ἐκμανθάνειν** (← ἐκ + μανθάνω): dupla função: decorar os versos (τὰ ἔπη) e conhecer a fundo (examinar profundamente) o pensamento (τὴν διάνοιαν), cf. *DI*. Uso do verbo: *Hip.Ma.* 285e6; *Lg.* 811a1, a3; *Phdr.* 228b4, d2; *Prt.* 325e5. Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 62, n. 31; FLASHAR, 1958, p. 30-1; RIJKSBARON, 2007, p. 120.

**530c2 γένοιτό/ἀγαθὸς ῥαψῳδός**: duas interpretações para a apódose: ou ῥαψῳδός é sujeito e ἀγαθός, predicado (assim Murray e Capuccino) ou ἀγαθὸς ῥαψῳδός é complemento predicativo de um τις suprimido (assim Flashar e Rijksbaron). Cf. RIJKSBARON, 2007, p. 121-3. ἀγαθὸς ῥαψῳδός indica a visada de Sócrates que coloca um paradigma, um critério, para a atividade de Íon, que não necessariamente se efetivará, tal como em *R.* 472b-473b.

**συνείη** (← συν + εἰμί / εἶμι ou ἴημι): de acordo com Rijksbaron, a forma mais aceita seria a composta por συν + ἴημι, pois concordaria semanticamente com a frase principal (ἄν γένοιτό/εἰ συνείη). O duplo aoristo (γένειτό e συνείη) cria um efeito de coincidência: a formação do bom rapsodo coincide com o entendimento dos ditos do poeta. A opção aoristo e durativo presente é rejeita por Rijksbaron. Nessa escolha o verbo se formaria com συν + εἰμί ou εἶμι. Mas, como destaca Rijksbaron, ambas as opções são plausíveis. Semanticamente, ambos os sentidos aproximam-se dos dois verbos usados por Sócrates no aspecto necessário da arte do rapsodo, i. e., ἐκμανθάνειν e διατρίβειν. Por um lado, o aspecto durativo traria o sentido de estar junto, ocupar-se, andar junto, aproximando-se do verbo “διατρίβειν”; por outro lado, o aspecto aoristo traria o sentido de aprender, conhecer, compreender,

aproximando-se do verbo “ἐκμανθάνειν”. Cf. RIJKSBARON, 2007, p. 123-4; sobre variações textuais, cf. *ib.*, loc. cit..

**530c3 ἑρμηνέα** (← ἑρμηνεύς): aquele que interpreta, expõe, explica, traduz, aquele que é intermediário. É unânime entre *BAILLY*, *DI*, *LP*, *LPR*, *LSJ* a indicação de intérprete, citando as passagens do *Íon*. Além dessas, encontram-se também: *Cra.* 407e; *Lg.* 907d; *Phil.* 16a; *Smp.* 202e3; *Tht.* 163e. O sentido do termo deriva-se de uma divindade (similar ao termo “μουσική”): deus Hermes (Ἑρμῆς). Embora a etimologia do termo seja indeterminada, *EDG* sugere essa derivação. Hermes era o deus olímpico dos rebanhos e oviários, dos viajantes (de terra e de mar) e da hospitalidade, das estradas e dos comércios, do roubo e da astúcia, dos arautos e da diplomacia, linguagem e escrita. Era o arauto e mensageiro de Zeus e guia dos mortos para o submundo. Cf. CAPUCCINO, 2005, p.128; *ib.*, p. 194-6; MURRAY, 1996, p. 102; RIJKSBARON, 2007, p. 124-8.

**530c4 καλῶς ποιεῖν**: fazer bem, realizar a tarefa. καλῶς (← καλός) indica efetividade, com sucesso, completamente, cf. *DI*; i. e., força de realização. Καλῶς e εὖ são usados ao longo do diálogo como advérbios que qualificam uma ação, καλῶς denota um grau absoluto em relação a εὖ. Exceto, talvez, pelo uso coloquial que Íon faz em 535e1. Cf. 530b2 εὖ λέγεις. Transpomos liberalmente o advérbio, aqui e nas próximas ocorrências, pela importância que o termo “καλός” tem na filosofia e particularmente neste passo indicando a plena capacidade de fazer algo.

**530c5 γιγνώσκοντα** (← γιγνώσκω): reconhecer, perceber, conhecer, aprender. Terceiro verbo que indica um aspecto intelectual relacionado à arte do rapsodo (ἐκμανθάνειν, συνείη, γιγνώσκοντα), mas cada verbo se relaciona com um complemento distinto (respectivamente: διάνοιαν, τὰ λεγόμενα, ὅτι λέγει), todos indicam a relação do ἑρμηνεύς com o poeta. Capuccino destaca que o verbo “λέγει” deve ser compreendido aqui como aquilo que Homero quer dizer e não o que ele diz, i. e., a sua διάνοια (cf. 535b10 τὴν διάνοιαν). Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 63, n. 35; *ib.*, p. 191-4.

**530c6 ἄξια** (← adj., fem., sing., de ἄξιος): segundo *DI*, o que tem valor, que vale; deriva-se: o que tem mérito, o que é digno. Segundo *LPR*, sinônimo do termo “τιμή”.

**530c7-d3**: Íon fala de sua própria arte (ou um aspecto dela: πλεῖστον ἔργον τῆς τέχνης) em um sentido muito particular (ἐμοί, γούν, οἶμαι). Nesse sentido, a atividade de Íon é λέγειν περὶ e

εἰπεῖν περὶ Ὀμήρου (o modo como Íon relaciona-se com o poeta), produzindo muitas opiniões belas. Interessante notar que Íon cita três personagens que, ao que tudo indica, realizavam interpretação alegórica de textos.

**530c7 ἀληθῆ λέγεις:** “ἀληθῆ” é recorrente ao longo do diálogo. Em alguns casos parece indicar um consentimento em relação ao que foi dito: 531d3, 535a3, 538b1, 539d4; em outros indica a verdade ou não do que é dito: 532a7, 532d5, d7, 535a1, d6, 538e5, 539d5, 541e2; há um caso em que Sócrates afirma que os poetas falam a verdade, em 534b3; outro em que ele assume falar a verdade; cf. 532d5 σοφοί/τἀληθῆ.

**ἐμοὶ γοῦν:** o que será dito se aplica especificamente a Íon em vez do bom rapsodo, ou os rapsodos em geral, restringindo o seu consentimento em relação à fala de Sócrates. Com isso, podemos entender “ἀληθῆ λέγεις” em um sentido idiomático. Para Capuccino (2005, p. 63, n. 38), “γοῦν” indica um assentimento limitado de Íon. Cf. MURRAY, 1996, p. 103; RIJKSBARON, 2007, p. 128-30; sobre variações textuais, cf. ib., loc. cit..

**τοῦτο:** retoma “γινώσκειν ὅτι λέγει ὁ ποιητής”, em 530c5. Assim, para Rijksbaron (2007, p. 128-30), o que Íon quer dizer é que se tornou o melhor intérprete apenas porque ele passou pelo trabalho de compreender completamente o pensamento de Homero.

**530c8 τῆς τέχνης:** genitivo partitivo associado a “τοῦτο”. A parte da minha profissão que dá o maior trabalho, explica Murray (1996, p. 103). Íon não explicita que a arte é um instrumento como em 530b7.

**530c9 Μητρόδωρος ὁ Λαμψακηνός:** seguidor de Anaxágoras, alegorizou (ὑπόνοια) Homero, interpretando deuses e heróis como representações de elementos físicos. Suas alegorias apresentavam Agamêmnon como éter, Aquiles como o sol, Heitor como a lua; os deuses como os órgãos do corpo humano. Pode ainda ter desenvolvido trabalhos em questões gramaticais. Segundo Nails (2002, p. 341), era um rapsodo. Cf. FLASHAR, 1958, p. 35; MURRAY, 1996, p.103.

**530d1 Σπησίμβροτος ὁ Θάσιος:** floresceu no final do século V. Era historiador, biógrafo e crítico de Homero, sobre o qual compôs um livro. Além disso, é mencionado em Xenofonte (*Simpósio*, 3.6), onde é relacionado com o ensino de Homero em Atenas, utilizando interpretação (crítica alegórica) da ὑπόνοια (sentidos ocultos). Cf. FLASHAR, 1958, p. 35; MURRAY, 1996, p. 103; NAILS, 2002, p. 273.

**Γλαῦκων:** não é possível identificar quem é a personagem, ainda que alguns comentadores consideram que seja o mesmo mencionado por Aristóteles em *Po.* 1461b.

Sugere-se que possa ser Glauco de Régio, implicando que no *Ion* e na *Po.* seja o mesmo, o que torna a hipótese possível, mas improvável. Nails (2002, p. 337) reconhece-o como um famoso rapsodo. As três personagens indicam que a atividade do rapsodo não é apenas recitação, mas também comentário (interpretação do sentido escondido no texto (ὑπόνοια)). Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 64, n. 44; FLASHAR, 1958, p. 35; MURRAY, 1996, p. 103.

**530d3** *πολλὰς καλὰς διανοίας*: significa opiniões e se distância da *διάνοια* coloca por Sócrates em (530b10 e 530c4). A *διάνοια* de Íon é uma variação diversa (*πολλὰς*) de opiniões embelezadas acerca de Homero. Cf. MURRAY, 1996, p. 104; VERDENIUS, 1943, p. 252-3.

**530d4-d9**: hiato que antecede o primeiro ἔλεγχος socrático. O comportamento de Íon é marcado como φθόνος e é apresentado outros dois aspectos de sua atividade: exibição no modo de palestra expositiva, e ornar o Homero (os versos de Homero). A última frase de Sócrates retorna em 536d8-9, do mesmo modo antecedendo o segundo ἔλεγχος socrático. Nas duas situações, deixa-se para depois a ἐπίδειξις rapsódico e faz-se a ἐπίδειξις socrático.

**530d4** *εὖ λέγεις*: cf. 530b2 *εὖ λέγεις*.

*φθονήσεις* (← φθονέω ← φθόνος): animosidade, inveja, ciúmes, rancor, segundo *DI*. Segundo *LP*, citando esta passagem: invejar, rejeitar, negar. Φθόνος aproxima-se de ζῆλος (530a5-c6), mas aquele indica também uma animosidade implícita. Cf. 535b5 ἐζήλωσα.

**530d5** *ἐπιδείξει* (← ἐπιδείκνυμι ← ἐπί + δείκνυμι): ocorre extensivamente no epílogo, em 541e4, e5, 542a1, a3. *δείκνυμι* denota basicamente mostrar ou fazer ver (tornar visível). Esses dois sentidos básicos estendem-se a outros âmbitos, tais como: indicar, tornar algo compreensível, revelar, explicar, demonstrar, provar, representar, figurar; cf. *DI*. Em todos os casos está em jogo mostrar, tornar visível. A partir dessa estrutura básica, compõem-se outros verbos como, p. ex., “ἐν-δείκνυμι” (534e1, e5, 541d2), “παρα-δείκνυμι”, “ἀπο-δείκνυμι”. Sócrates pede a Íon uma prova, que ele se torne visível em relação ao que ele fala do seu próprio fazer (loquere ut videam te). Não obstante, existe um aspecto pragmático do verbo, associado ao repertório padrão dos sofistas (Hípias, Górgias, Pródico e Protágoras, cf. *Hip.Ma.* 282b-d), i. e., uma palestra expositiva. Segundo *LPR*, o primeiro sentido é exhibir, expor (sempre no sentido das conferências sofisticas) e, o segundo, demonstrar. Segundo *LP*, o primeiro sentido é o de mostrar, exhibir, apresentar para ser visto (ostendo); depois, o colocado a frente para ser visto (propono, ostento), disso, trazer a luz, expor (patefacio),

declarar, explicar e provar (declaro, explico, probo). Murray (1996, 104) indica a resistência de Sócrates a esse tipo de exposição porque os ouvintes não podem fazer perguntas. Capuccino (2005, p.65, n.45; ib., p. 136, 158-9) indica que a ἐπίδειξις de Íon é “retórica epítidica do elogio”, que tem como objetivo dizer coisas belas (correção epistêmica do que diz e uma particular conveniência retórica). Sobre a objeção de Sócrates: cf. *Hip.Mi.* 363a-36ab; *Prt.* 329a. Para ἐπιδείξαι: cf. *Grg.* 447a6, b2, b8; *R.* 398a; *Prt.* 320c, 347b.

**530d6 εὖ κεκόσμηκα:** aspecto perfeito, indica que Homero está em um permanente embelezamento e Íon é o responsável por isso, explica Rijksbaron (2007, p. 131). “O Homero” é o material de trabalho de Íon, isto é, os versos de Homero trabalhados, ordenados (embelezado) previamente para as apresentações. Íon coloca um outro aspecto da sua atividade e estabelece um grau de embelezamento. Enquanto Sócrates indicou que o κεκοσμηθῆναι do corpo deveria resultar em uma apresentação das mais belas possíveis, Íon qualifica com o adjetivo “εὖ”. Cf. 536d, 542b; 530b2 εὖ λέγεις; *Prt.* 309a6; *R.* 606e;

**530d7 ὑπὸ Ὀμηριδῶν:** reconhecida guilda de rapsodos em Quios, que reivindicava uma descendência direta de Homero. Era uma antiga tradição de rapsodistas, que inicialmente considerava Homero como um antepassado. Depois, passaram a se considerar vinculados às obras de Homero, tornando-se guardiões dessa tradição. Por fim, o seu nome foi mal usado pelos rapsodos vinculados à tradição dos sofistas, sendo utilizado para justificar qualquer tipo de interpretação de Homero. Receber a coroa de ouro dos homéridas (expressão que se repete também em 535d3 e 541c1) reforça que Íon coloca-se entre os melhores rapsodos de Homero. O efeito retórico do sintagma “χρυσῶ στεφάνῳ στεφανωθῆναι”, uma paronomásia, marca a ênfase que Íon coloca sobre sua imagem de competente rapsodo. Exemplos desses efeitos em Platão: *Phdr.* 114e4–5; *Smp.* 212e1. Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 130; FLASHAR, 1958, p. 26; MURRAY, 1996, p. 104; RIJKSBARON, 2007, p. 132.

**530d9 καὶ μὴν:** a escolha desta expressão indicaria, para Murray (1996, p. 105), ironia, ainda que traga um tom afirmativo e uma aceitação de Sócrates para o convite de Íon. A ironia está na direção que a conversa toma, i. e., ela se afasta de uma exibição do tipo palestra expositiva. Cf.; CAPUCCINO, 2005, p. 65, n. 49; FLASHAR, 1958, p. 37; RIJKSBARON, 2007, p. 132.

**ἐγώ:** Sócrates toma o convite no sentido pessoal, pois ἐγώ implicitamente opõe Sócrates a outros possíveis destinatários, explica Rijksbaron (2007, p. 132).

**ποιήσομαι σχολήν**: a construção perifrástica não é simplesmente um equivalente ao verbo “σχολάσω” (← fut. de σχολάζω: estar livre, ter tempo livre, não ter ocupações, estar no ócio, ter oportunidade para; cf. *BAILLY, DI, LSJ*). Σχολάζω deriva do substantivo “σχολή”, que possui duas possibilidades semânticas: (i) descanso, lazer; (ii) conversa, palestra; cf. *EDG*. Opondo-se ao termo “ἀσχολία”: ocupação, negócio. Mas, como indica Rijksbaron (2007, p. 132-3), expressa a ideia de que Sócrates procurará ativamente uma oportunidade de escutar Íon e a voz média significa um interesse. Cf. sobre variações textuais, cf. *ib.*, loc. cit.

**ἀκροᾷσθαί**: ouvir como um discípulo, obediente, cf. *LPR*, reforçando a imagem da palestra expositiva. Cf. *Ap.* 37d6; *Grg.* 499b.

**531a1-532b6**: primeiro ἔλεγχος, que segue até Íon fazer a sua primeira pergunta a Sócrates, na qual ele demonstra estar em aporia. Além de colocar Íon no estado de aporia em relação a sua competência (reivindicada em 530c7-d3) e ao fundamento dela (até aqui: a τέχνη), o ἔλεγχος apresenta novos aspectos da τέχνη: o ἐξηγητής, aquele que tem uma τέχνη, e por detê-la é quem reconhecerá sempre acerca de muitos falando o mesmo, i. é., o mesmo de uma mesma τέχνη. Assim, ele reconhecerá ταῦτὰ e μὴ ταῦτὰ; ὁμοίως e διαφόρως; κάκιον, ἄμεινον, ἄριστα, εὖ, χεῖρον. Por isso, ele mesmo será juiz suficiente de todos esses. Ele é também δεινός, pois compreende e julga a arte inteira.

**531a1 νῦν μοι**: dativo de interesse. Ἡμῖν ocorre em 530a1 e 530a8; 534b2, 534e2, 535a5; 542b3; μοι em 530d5, 531a1, 531a4, 533d1, 534e1, 535a4, 535b1, 535c4, 536e1, 537a5, 537d3, 538a5, 538e2, 540e3, 541a6. Situa a conversa: é agora e comigo. Íon não falará para nós (ἡμῖν), como em suas apresentações, ou nas apresentações sofisticadas, mas terá uma conversa comigo, aos moldes da conversa de Sócrates.

**ἀπόκριναι** (← ἀποκρίνω: ἀπο + κρίνω): dois sentidos associados: um, à voz passiva, outro, à voz ativa. Trata-se de uma equivalência da terminação “-ναι” entre o aoristo infinitivo e o imperativo aoristo médio. Na voz ativa o verbo significa separar, dividir, distinguir, escolher, excluir, rechaçar, rejeitar; na voz média: responder, dizer em resposta, responder em defesa, defender-se. Cf. *BAILLY, DI, EDG, LPR, LSJ*. Optamos traduzir por “responder”, embora seja relevante que muitas das perguntas de Sócrates ao longo do diálogo envolvam uma escolha de opções. O verbo ocorre também em: 537d3, 538e5.

**δεινός**: aquele que inspira temor: temível, terrível, assustador. No campo semântico do termo ainda constam: extraordinário, maravilhoso, forte, potente. Em um terceiro estrato constam: hábil, capaz de; cf. *DI*. *LPR* traça essas mesmas linhas semânticas, indicando que no sentido de hábil, aproxima-se de σοφός, tal como em *Prt.* 341a. *LP* determina dez linhas semânticas a partir da divisão entre terrível e hábil. No último sentido (perito, experiente, versado) encontra-se referência a esta passagem, além de 531a, 531c, 532a, 532e, 533b. Inclui-se também as duas últimas referências ao termo em 536d e 541e. Na *Ap*, Sócrates diz ter-se espantado com uma acusação em particular, aquela que alerta os atenienses a tomarem cuidado e não se deixarem enganar por Sócrates, pois ele é terrível/habilidoso em falar (*Ap.* 17a). Assim, δεινός denota uma capacidade extraordinária, que de tanto exceder se torna temível e terrível; Cf. *La.* 198b; *Tht.* 164d; CAPUCCINO, 2005, p. 66, n.45; VERDENIUS, 1943, p. 242.

**531a3** **ἱκανόν**: retorna em 532b5. Indica o suficiente, adequado, e também, competente, capaz, cf. *DI*. O suficiente para Íon é o que chega. Segundo *EDG*, dois sentidos básicos derivados do termo “ἵκω”: “chegar”, “atingir”; “pegar” (com as mãos).

**531a5** **ἔστι δὲ περὶ οὗτου**: Murray (1996, p. 105) sugere que o antecedente do pronome relativo está omitido. Assim, segundo ela (ib., loc. cit.), uma tradução possível seria: ‘existe algo sobre o que’. Rijksbaron (2007, p. 134) rejeita a elipse do antecedente, sugerindo que se trata de uma frase existencial.

**531a6** **λέγετον**: dual, em vez de uma forma plural, na presença dos dois sujeitos, indica que Homero e Hesíodo são tratados como um par, o par da épica, e que Íon deve ter capacidade para com ambos, i. e., deve ter capacidade com a épica, explica Rijksbaron (2007, p.134-5). O presente é usado como “presente citativo”, uma especificação do “omnitemporal”: eles falam as mesmas coisas nas suas obras e por isso para todos os tempos.

**οἶμαι ἔγωγε καὶ πολλά**: elipse do infinitivo. Íon usa “ἔγωγε” outras três vezes: 532d3, 540b2, d4.

**531a7** **ἐξηγήσαιο** (← ἐξηγέομαι ← ἐξ + ἡγέομαι): seis ocorrências, quatro apenas neste curto trecho: 531a7, 531b5, 531b8, 531b9, 533b2, 533b8; também em: *Cra.* 407b1; *Lg.* 802c2, 816c2, 821d9, 969a2; *R.* 427c4, 469a6, 474c6, 586d7, 604b7. Sentido básico: guiar, conduzir; herdado de ἡγέομαι: ir a frente, liderar o caminho, cf *DI*. Desse sentido, especifica-se em: dirigir, governar; explicar, expor, relacionar, indicar, interpretar. De ἐξηγέομαι derivam-se “exegese”, “exegeta”, “exegética(o)”. Ao perguntar sobre a exegese, Sócrates indica um



aspecto específico da atividade do rapsodo que não é a apresentação e os adornos, mas a condução explicativa, que nos parece tratar das interpretações alegóricas. Para Capuccino (2005, p. 66), o uso que Platão faz está muito longe do sentido moderno de fazer exegese ou interpretar. Rijksbaron (2007, p. 136) sugere o sentido que o verbo é glossado nas *Lg.* 821d9 como δηλῶσαι (← δηλώ ← δηλος: visível, manifesto, claro, evidente, segundo *DI*). No trecho, Clíneas pede ao Ateniense que tente explicar (ἐξηγεῖσθαι) de todos os modos, que as outras personagens tentarão acompanhá-lo (συνέπεσθαι), aprendendo com ele. Clíneas explicita a relação de ἐξηγεῖσθαι com conduzir e aqueles que acompanham, os que são conduzidos, pela explicação. E o Ateniense responde que nem com muito tempo conseguiria mostrar, tornar manifesto (δηλῶσαι δυνάμην), em virtude da dificuldade dos assuntos ele não é capaz (οἷός τ' ἦν δηλοῦν).

**531b6 σὺ/μάντεών/ἀγαθῶν:** a ordem das palavras possibilita pensarmos em relações de contraste: primeiro, “σὺ” com “τῶν μάντεων”, que traz a tensão da falta de alguma arte por parte do Íon; segundo, “τῶν μάντεων” com “τῶν ἀγαθῶν”, que traz a tensão de que ter uma arte significa ser bom nela. Nesse sentido, a posição do termo “ἀγαθῶν” estabelece uma relação entre o bom rapsodo e o bom vaticinador, não uma relação entre bons vaticinadores e ruins. Para Flashar (1958, p. 39), o vaticinador pode ser visto como uma generalização para qualquer outra arte, pois o importante é que Íon não percebe nada o ponto da argumentação, qualquer que seja a arte.

**531b7 εἰ/ῆσθα μάντις:** Sócrates usa a vaticinação, em um período hipotético da irrealidade, para mostrar seu ponto: uma arte é inteira, ou seja, um bom vaticinador compreende e julga todos os aspectos dela. Observe que a vaticinação aparece, nesse trecho, como uma arte, mais adiante ela será colocada no contexto do entusiasmo, em 534d1.

**531b8 ἐξηγήσασθαι, ἐξηγεῖσθαι:** o verbo “ἐξηγήσασθαι” (aoristo infinitivo) continua os dois aoristos optativos anteriores (κάλλιον ἂν ἐξηγήσαιο, 531a7 e 531b6), ambos marcam uma ação apresentada *in abstracto*. Já o verbo “ἐξηγεῖσθαι” (presente infinitivo) é introduzido no domínio da ação concreta. O aoristo abstrato conduz ao presente concreto, indicando que não se trata de uma diferença semântica, mas pragmática. Com isso, Sócrates sinaliza que continuará a conversa acerca de διαφόρως λεγόμενα em vez de ὁμοίως λεγόμενα, o que se confirma logo em seguida. Outras ocorrências da mesma diferença pragmática (sequência de

formas no aoristo e presente): *Ap.* 20e3–5, 21a5; *La.* 180d6–8; *Phil.* 24a6; *Plt.* 257c8–10; *R.* 436b3–6.

**531c1-d2:** Para Flashar, trata-se do campo factual com o qual a poesia tem de lidar, sobretudo, a épica, cuja forma mostra-se inteira. Assim, todos os poetas lidam com os mesmos assuntos, explica Flashar (1958, p. 40). Classificando por categorias modernas, como sugere Capuccino (2005, p. 66), tem-se: τέχναι (ιδιωτῶν καὶ δημιουργῶν), ética (ἀνθρώπων ἀγαθῶν τε καὶ κακῶν), política (πολέμου), religião (θεῶν, ἡρώων). Cf. *R.* 598e1-2 e 599c7-9; MURRAY, 1996, p. 106.

**531c2** περὶ ἄλλων τινῶν/οἱ ἄλλοι ποιηταί: para Rijksbaron (ib., p. 139-41), esta frase é comentada como uma abreviação de περὶ τούτων περὶ ὧν περ, mas isso é mais uma solução didática do que sintática. Trata-se de uma estrutura que subordina toda a frase ao termo “περὶ” e não apenas ἄλλων τινῶν.

**531c4** διελήλυθεν (← διέρχομαι ← διά + ἔρχομαι): em um sentido primário, denota ir através, atravessar; difundir-se; depois, conota narrar, expor, contar; cf. *DI.* É construído com περὶ πολέμου e τὰ πολλά, este como um modificador adverbial. O aspecto verbal marca a ideia de que Sócrates fala sobre o último resultado da atividade poética de Homero, o produto final, e não mais acerca de Homero como um orador permanente. Cf. *Phil.* 18a6; *Prt.* 347a7; *R.* 506d4; RIJKSBARON, 2007, p. 141.

**531c5** ιδιωτῶν, δημιουργῶν: contraste entre leigos e artesãos, cf. *Od.* 17.383-5, 19.135.

**531c7** ὁμιλούντων ὡς ὁμιλοῦσι: para Rijksbaron (2007, p. 141-2), a oração relativa sugeriria a ideia de que o verbo principal não é o termo correto da ação verbal em questão. Trata-se de um tipo de reticência eufemística (p. ex.: ‘acerca dos deuses, enquanto eles estão interagindo um com outro e com os homens, de qualquer maneira.’). Outra sugestão é considerar “περὶ θεῶν πρὸς ἀλλήλους καὶ πρὸς ἀνθρώπους ὁμιλούντων” como prolepse ao sintagma “ὡς ὁμιλοῦσι”, embora seja improvável. Posição defendida por Murray (1996, p. 106), pois o sujeito da oração subordinada é antecipado na oração na qual ela depende (como no exemplo: ‘I know thee, who thou art’).

**531c4** ὁμιλιῶν, c7 ὁμιλούντων, ὁμιλοῦσι (← ὁμιλέω ← ὁμιλος): o termo base denota multidão, turba, tumulto, confusão; cf. *EDG, DI.* O verbo “ὁμιλέω” denota reunir-se, juntar-se, agrupar-se. Desse sentido, deriva-se estar na companhia de, estar com, unir-se a; atacar; ter

relações com, ter relações sexuais com, associar-se; cf. *DI. LPR* cita esta passagem junto com *Smp.* 203a3; também: *Lg.* 631e4, 640b7, 718a8, 729d1, 771d8; *Phdr.* 239e2, 240a2, 250a3, 255b1; *R.* 431a9, 550b3, 560b4, 515a6, 611e2, 613c5; *Tht.* 156a8, 157a2.

**531c7 οὐρανίων παθημάτων:** experiências ou vicissitudes celestiais iguais às experiências ou vicissitudes dos deuses celestiais. O termo “παθήματα” é geralmente utilizado com o corpo, alma e φύσις, explica Rijksbaron (2007, p.142). Sobre οὐράνιος: *Criti.* 107d6; *Lg.* 828c7; sobre “παθήματα”: *Phd.* 98a5; *R.* 393b3. Murray (1996, p.106) sugere ou ‘o que se passa nos céus’ (um panorama do Olimpo, cf. *Hip.Ma.* 285c1; *Phd.* 96b9-c1) ou ‘os fenômenos dos céus’ (descrição do nascer e por do Sol e as estrelas; cf. *Il.* 4.75-7, 5.5-6, 22.317-18; *Od.* 11).

**531c8 γενέσεις:** Rijksbaron (2007, p. 142) e Capuccino (2005, p. 66) atentam para a mudança na construção quando Sócrates inicia a γενέσεις: de περί + genitivo para διελθεῖν + objeto (acusativo simples). Cf. *R.* 372e7, 466c7. Segundo Capuccino, marca do discurso improvisado.

**531d1 πεποίηκεν** (← ποιέω): segue o aspecto do verbo “διελέλυθεν”, i. e., perfeito resultativo. Cf. 531c4 διελέλυθεν. Mesmo caso nos trechos: 531d5, 533b3, 538e4.

**531d8 πολύ γε:** locução enfática, própria da língua coloquial.

**531d11 οὐχοῦν:** Sócrates fará uso extensivo da partícula: seis vezes apenas no trecho que segue: e3, e9, 532a3, a4, a8, b2; outras onze ocorrências depois de b2: 532d10, e5, 535a5, a8, 537c5, d1, 538a5, 540a3, e3, 541a5, b2. Para Capuccino (2007, p. 67, n. 56, 60, 61; ib., p. 68, n. 67; ib., p. 83, n. 105, 106; ib., p. 98, n. 157), seguindo estudo de E. Des Places, trata-se de uma partícula que assume geralmente um valor interrogativo (sem valor negativo) e progressivo, obtido da partícula “οὐν”. Des Places estabelece duas classes principais, com subclasses. (I): em comparação com ideias anteriores, a ideia introduzida é uma simples adição, não uma conclusão; (I.1): introduz o termo menor do silogismo; (I.2): traz um fato particular em vista de uma lei ou em apoio a ela. Normalmente trata-se de uma indução, i. e., a enumeração dos fatos precede a lei; (I.3): introduz nova ideia que não está diretamente direcionada nem à conclusão silogística nem à afirmação de uma lei; ou apenas direciona o pensamento do interlocutor a uma direção mais ou menos diferente. A nova ideia pode também constituir a maior parte de um silogismo ou de um entimema; (II): uma ideia une as categorias, a ideia de consequência; marca um progresso mais ou menos rigoroso em relação ao precedente; (II.1): introduz a conclusão de um silogismo ou de um entimema; (II.2): conduz ao anúncio de uma lei obtida por indução, que muitas vezes é apenas uma verdade da

experiência; (II.3): conclusão obtida da resposta do interlocutor; (II.3.c): o interlocutor aprova a opinião emitida ou, pelo menos, não responde que é contra; (II.4): a afirmação não é provocada pela resposta do interlocutor; é ainda uma conclusão em sentido lato e resulta de tudo o que precede. Nesta primeira ocorrência, “οὐκοῦν” é do tipo I.2. Sócrates usa-o como mudança de um ponto preliminar para a sua aplicação factual, aplicando a hipótese construída sobre as ideias de Íon acerca dos poetas épicos em outras τέχναι: toda arte é inteira. Por isso, não é consequência, mas adição; embora, o conjunto dessas adições leve à consequência da insustentabilidade da visão de Íon.

**531d12 γνώσεται** (← γιγνώσκω): primeira ocorrência do verbo em 530c5, cf. 530c5 γιγνώσκοντα. Sócrates usa-o extensivamente nos dois momentos de refutação (primeira parte: 531e6, 532a1, a3, b1, e3; segunda parte: 537c2, c6, c7, d2, e4, e6, 538a3, a4, a7, b2, 540a4, a5, b1, b6, c1, c4, c7, d1, e1, e6, e7). Além de 530c5, outro caso fora dos trechos de refutação está em 541c7. Há um sentido de discernir (cf. *LSJ*) no uso do verbo “γνώσεται”, pelo qual ὁ αὐτὸς (re)conhece τὸν εὖ λέγοντα e τοὺς κακῶς λέγοντας, i. e., distingue. Nesta ocorrência, com objeto direto significa saber, reconhecer, como explica Rijksbaron (2007, p.145).

**531e3 οὐκοῦν**: tipo I.3, cf. 531d11 οὐκοῦν.

**τὴν ἀριθμητικὴν τέχνην/e5 Ἰατρός**: as duas artes não produzem algo tangível, mas tem relação com falar e agir. São exemplos para um critério que se aplica a toda arte. Segundo Flashar (1958, p. 43), toda arte, enquanto lida com uma respectiva área de conhecimento, lida com toda a área, i. e., com opostos. Cf. MURRAY, 1996, p. 107.

**531e9 οὐκοῦν**: tipo II.2, cf 531d11 οὐκοῦν. Ameniza o anúncio de uma regra que será obtida por indução: o princípio de unidade da arte. Todo o processo de indução, composto por cinco passos, é marcado pela partícula “οὐκοῦν” (531e9, 532a3, a4, a8, b2).

**ὁ αὐτὸς γνώσεται ἅει/e10 ὅστις/εὖ/κακῶς**: coloca o princípio fundamental de toda a arte: quem possui conhecimento em um dado campo saber-lo-á inteiramente; outras ocorrências em: *Chrm.* 166e7-8; *Phd.* 971d1-5; *R.* 334a, 395, 409d8, 601d1 e *Smp.* 223d3.

**532a3 οὐκοῦν**: tipo II.3, cf. 531d11 οὐκοῦν. Com o aceite de Íon, Sócrates conclui a ideia recorrente neste trecho, exceto por tratar como “γίγνεται δεινὸς”, aproximando muito da questão inicial de Sócrates.

**532a4 οὐκοῦν**: tipo I.3, cf. 531d11 οὐκοῦν.

**532a8 οὐκοῦν**: tipo II.1, cf. 531d11 οὐκοῦν.

**532b2 οὐκοῦν/b4 οὐχ**: literalmente: ‘não é o caso, então, de que erraríamos se nós disséssemos que ...?’. Ainda que “οὐκοῦν” seja a palavra que marca a questão na sentença como um todo (e, com isso, espera-se uma resposta positiva), “οὐχ” funciona como uma negação local com “ἀμαρτησόμεθα”. Cf. 537d1-2, 538a5-7; RIJKSBARON, 2007, p. 146-7. A partícula “οὐκοῦν” é do tipo II.4, cf. 531d11 οὐκοῦν.

**532b5 κριτὴν ἱκανόν**: cf. 531a1 ἱκανόν. Segundo *Lg.* 669a7-b, um competente juiz de imagens (περὶ ἐκάστην εἰκόνα), seja na pintura, na música ou em qualquer outra arte (καὶ ἐν γραφικῇ καὶ ἐν μουσικῇ καὶ πάντῃ), deve ter estes três: (i) (re)conhecer o que é primeiro (original) (ὅ τέ ἐστι πρῶτον γινώσκειν), (ii) em seguida, [(re)conhecer] quanto corrige [quanto a imagem corrige em relação ao primeiro] (ἐπειτα ὡς ὀρθῶς) e (iii) [(re)conhecer] quão bem (ὡς εὖ) trabalhada [a cópia] das imagens seja pelas palavras, pelas melodias ou pelos ritmos (ἤτισοῦν ῥήμασί τε καὶ μέλεσι καὶ τοῖς ῥυθμοῖς). Cf. 537c1-2; *Grg.* 448b1; CAPUCCINO, 2005, p. 68; RIJKSBARON, 2007, p. 149.

**532b7-533c7**: primeira pergunta de Íon no diálogo, de apenas outras duas (536e6, 540a1). O terrível conhecedor que é colocado no ἔλεγχος não se adéqua à prática da atividade de Íon. Resultado do ἔλεγχος, Íon deseja saber: τί οὖν ποτε τὸ αἵτιον; Na pergunta, Íon detalha o que acontece quando ele escuta alguém falar de Homero e dos outros poetas (532b7-c3). Além disso, como resultado do processo de indução desenvolvido no ἔλεγχος, a regra: ποιητικὴ γὰρ που ἐστὶν τὸ ὄλον (532c7-8) e ὁ αὐτὸς τρόπος τῆς σκέψεώς ἐστι περὶ ἀπασῶν τῶν τεχνῶν (532d1-2); ambas as regras sintetizadas em: τὴν αὐτὴν εἶναι σκέψιν, ἐπειδάν τις ὅλην τέχνην λάβῃ (532e3-4). Λάβωμεν γὰρ τῷ λόγῳ (532e4), o exame ocorre no logos, i. é., as regras estabelecidas pela indução são, o que comumente chamamos, de lógicas. Isso se evidencia na última fala de Íon: ele não consegue ἀντιλέγειν (533c4) Sócrates.

**532b8 διαλέγεται** (← διαλέγομαι ← διαλέγω ← διά + λέγω): Capuccino (2005, p. 68) sugere “discutir”, pois estaria sendo usado em um sentido comum, embora assuma em outros trechos um sentido técnico. Possivelmente, trata-se de uma indicação do lugar no qual Íon participava, diferenciando-se de um recital.

**532c1 ἀτεχνῶς**: ocorre outras duas vezes: 534d8, 541e7; embora essa seja a única dita por Íon. Com Platão não havia diferença, do que mais tarde será marcado pelos sinais gráficos,

entre os termos “ἀτέχνως” e “ἀτεχνῶς”, sendo apenas “ATEXNΩΣ” (ocorre 80 vezes no corpus, dos quais 77 são o advérbio “ἀτεχνῶς” e apenas três “ἀτέχνως”). Ambas as formas são advérbios, o termo “ἀτέχνως”, paroxítono, denota sem arte, grosseiramente, empiricamente; pois deriva de ἄτεχνος, que denota privado de arte, atecnia, inábil, imperito; cf. *DI, SLJ*; por sua vez, o termo “ἀτεχνῶς”, perispômeno, denota sem artifício, simplesmente; pois deriva de ἀτεχνής, que denota imperito, privado de arte; cf. *DI, SLJ*. Esse ainda sugere que o termo “ἄτεχνος” é igual ao termo “ἀτεχνής”. Os advérbios, a partir dos seus respectivos substantivos originais, semanticamente entrecruzam os sentidos. Assim, o termo “ἀτεχνῶς” parece estar em consonância com os termos “ἀτεχνής” e “ἄτεχνος”. Nesse sentido, analisando a expressão “ἀτεχνῶς νυστάζω”, Íon indica que ele simplesmente adormece, sem artifício, sem uma técnica. No contexto dramático, a expressão permite antever: “ὅτι τέχνη καὶ ἐπιστήμη περὶ Ὀμήρου λέγειν ἀδύνατος εἶ”, 532c5-6; “οὐκ ἔμφρονες ὄντες” (534a1); “καὶ ἔκφρων καὶ ὁ νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῆ”, 534b6. As duas últimas parecem opor-se a expressão “προσέχω τὸν νοῦν”, situação em que Íon fala. Cf. CAPUCCINO, p. 81-2, n. 102; MURRAY, 1996, p. 108; RIJKSBARON, 2007, p. 150.

**532c1 ἐγρήγορα** (← ἐγείρω): perfeito denota estado que está de uma vez realizado, é uma ação imediata. Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 69, n. 70; RIJKSBARON, 2007, p. 150.

**εὐπορῶ** (← εὐπορέω ← εὐπορος ← εὖ + πόρος): literalmente de fácil passagem, fácil de atravessar, transitável; em um sentido mais abstrato: abundância, rico, pleno de recursos, engenhoso; cf. *DI*. Segundo *LPR*, denota ser desembaraçado, conseguir, poder (capacidade), cf. *Hip.Ma.* 297e5; *Lg.* 754a6; *Men.* 80c8. Retorna em 533a5, b6, 536b8, c5, c7, d2. Neste momento do diálogo, ocorre uma situação dramática interessante, pois Íon admite que não sabe o motivo (τί τὸ αἴτιον) porque ele é desenvolvido com Homero e não com os outros poetas, i. e., momento exato em que ele está em ἀπορία. Cf. MURRAY, 1996, p. 108.

**532c4 ἑταῖρε**: semanticamente não há diferença entre “ἑταῖρε” e “φίλε”, segundo Rijksbaron (2007, p. 151). “ἑταῖρε” é um termo suave de amizade que pode ser usado a qualquer momento pela personagem que está dominando a argumentação. Neste caso a atenuação relaciona-se com o ataque de Sócrates às competências de Íon e ao argumento de autoridade (παντὶ δῆλον). Ainda: ὦ φίλη κεφαλή, 531d11; e ὦ βέλτιστε, em 532b2.

**παντὶ**: a autoridade é pela quantidade. Mais adiante Íon fará uso dela em 533b6.

**532c5 τέχνη και ἐπιστήμη:** as duas palavras são virtualmente sinônimas no diálogo, segundo Murray (1996, p. 108). Cf. *Grg.* 462a1-463, 465a5-6. Para Rijksbaron (2007, p. 151-2), o termo “ἐπιστήμη” indica o conhecimento de uma arte e a capacidade em explicá-la. “ἐπιστήμη” enquanto conhecimento de uma τέχνη, cf. *Hip.Mi.* 367e9; *Grg.* 448c2; em relação ao assunto de uma τέχνη, cf. 537d4, 538b4; capacidade de explicar o que se sabe, i. e., explicar como uma τέχνη funciona, cf. *Phd.* 76b5. Cabe lembrar que Íon falha nos três aspectos: ele não tem conhecimento de uma τέχνη particular, a τέχνη presumida não possui conteúdo e ele não é capaz de dar explicações sobre o que ele sabe. Cf. 536c1, 541e2; *Prt.* 357b4; *R.* 522c7-8; 535b6 τῆς τέχνης; CAPUCCINO, 2005, p. 69;

**ἐπιστήμη** (← ἐπίσταμαι): *EDG* mostra o desenvolvimento semântico do termo: “estar diante de algo”, “ser confrontado com algo”, “obter conhecimento de algo”.

**ποιητική** (← ποιητικός ← ποιητής/ποιητός): para o bem do argumento, Sócrates assume a existência da arte ποιητική e a inclui no argumento, cujo o termo traz uma implícita contradição, como explicam Rijksbaron (2007, p. 152-3), Capuccino (2005, p. 69) e Murray (MURRAY, 108-9): não existe uma arte poética porque os poetas não cumprem os requisitos para serem praticantes de uma técnica. Todos os intérpretes olham para esse termo no seu sentido relacionado aos poetas, ao poético; cf. *Grg.* 502c; *Lg.* 656c, 802b, 700d; *R.* 332b, 393d, 607a; cf. *BAILLY, DI, LSJ*. Por que Sócrates não inclui já neste momento do argumento a arte do rapsodo, deixando para usá-la apenas em 538b4 (ῥαψωδική)? Se Sócrates usa ποιητική no sentido daquilo que se relaciona com o fazer dos poetas para incluir Íon, por que ele não faz uma explícita distinção entre as duas artes, i. e., ποιητική e ῥαψωδική? O sentido de ποιητική (forma feminina de ποιητικός, denotando os poetas, o poético) deriva-se de um sentido mais básico. Ποιητική forma-se de modo similar a μουσική (cf. 530a7), i. e., a raiz “ποιητ-” + “-ική” (“-ικός”), sufixo que denota capacidade, habilidade. Segundo *DI*, a raiz em jogo é “ποιητής” (← ποιέω), que denota o fazedor, o construtor, o compositor, o poeta (especialmente Homero, indica *EDG*); segundo *BAILLY*, uma outra raiz é “ποιητός” (← ποιέω), que denota o feito, o construído, o composto, o poema (feito artificialmente, não por natureza, explica *EDG*). Assim, indica basicamente uma capacidade de fazer, produzir (que está presente nas artes), associando o fazedor e o feito. Ποιητική aparece na primeira formulação sintética do princípio de totalidade de toda arte “ποιητική ἐστὶν τὸ ὅλον”. Cf. 532e4-5; *Men.* 79c1; *Phdr.* 261a7.

**532c7** **που**: advérbio indefinido, que causa o efeito de possibilidade. A possibilidade recai sobre toda a frase e não apenas sobre a existência da ποιητικὴ.

**532c10** **οὐκοῦν**: tipo I.3, cf. 531d11 οὐκοῦν.

**532d4** **τῶν σοφῶν**: o termo de modo geral significa sábio, inteligente, esperto e, como explica Murray (1996, p. 109), poderia ser aplicado para qualquer um que possuísse uma habilidade específica, desde carpinteiros, sapateiros até poetas, filósofos e professores de retórica. No século V a.C. tornou-se uma questão saber quem era de fato um sábio. Reputação de Sócrates como sábio, cf. *Ap.* 23a.

**532d5** **σοφοί/τάληθῃ** (← crase de τὰ ἀληθῆ): Sócrates rejeita o título de sábio, e afirma falar apenas a verdade, contrapondo-se a outros lugares em que ele equipara σοφία com ἀλήθεια, cf. *R.* 335e4, 485c10. Por isso, Rijksbaron (2007, p. 153) considera esse trecho radicalmente irônico. Evidentemente, o sentido de σοφία foi dado por Íon e é a isso que Sócrates se contrapõe. Sobre a relação entre σοφία e ἀλήθεια, cf. *R.* 335e4, 485c10.

**532d7** **τάληθῃ λέγω**: questão que se situa no atual ponto da discussão, embora o aspecto do verbo (λέγω, presente habitual) indique um comportamento geral de Sócrates. Explicam Capuccino (2005, p. 70) e Rijksbaron (2007, p. 153-4): a verdade está no modo como ocorre o exame das artes que está diretamente relacionado com o princípio de totalidade e unidade da arte; e identificação do τεχνίτης e τέχνη. Por outro lado, Sócrates destaca que o mesmo modo será para todas as artes, tirando a verdade do âmbito do diálogo. O verbo “λέγω” refere-se à expressão “πῶς τοῦτο λέγω”, em 532d2. Não existe um paralelo em Platão para o uso de “τάληθῃ λέγειν”, embora a variante “ἀληθῇ λέγειν” seja muito mais frequente: cf. 532a7, *Cra.* 418a6; *Hip.Ma.* 285a2, 372a6; *Prt.* 342d4, 349d5; também com τάληθές: *Ti.* 37C5. Cf. RIJKSBARON, 2007, p. 153-4. Flashar (1958, p. 47-9) aponta que a verdade da fala de Sócrates é a contraparte da fala cosmética de Íon. Além disso, mostra que a verdade de Sócrates desenvolve-se ao longo do ἔλεγχος e chega ao fim estável, diferente da fala de Íon. Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 70; RIJKSBARON, 2007, p. 153-4; a simples verdade, cf. *Ap.* 23d; cf. 530c7 ἀληθῇ λέγεις.

**532d6** **ῥαψῳδοὶ καὶ ὑποκριταί/ποιήματα**: “οἱ ὑποκριταί” é um grupo separado, distinto de ὑμεῖς οἱ ῥαψῳδοί, embora, mais adiante, Sócrates trate Íon como ῥαψῳδὸς καὶ ὑποκριτής (535e9-536a1). Ainda que separe, repetindo “ὑμεῖς/ὑμεῖς”, Sócrates coloca ênfase sobre o papel de Íon e de seus companheiros de profissão. Rijksbaron (2007, p. 154) considera que



neste argumento Sócrates mostra a relevância dos poetas no fato deles produzirem material para os rapsodos. Relação entre rapsodos e atores, cf. *R.* 373b7, 395a8.

**532d7 ἄδετε:** alterna-se ao longo do diálogo os verbos que indicam a atividades do rapsodo (ἀείδειν, λέγειν, εἰπεῖν), embora ela não fosse acompanhada de alguma melodia, por isso o “cantar” não deve ser tomado literalmente, explica Capuccino (2005, p. 70).

**ιδιώτην ἄνθρωπον:** tipicamente Sócrates diz que ele é um amador, negando qualquer expertise técnica ou habilidade profissional. Cf. *Hip.Ma.* 288d4-5; *Hip.Mi.* 372a6-c1, 376c4; *Grg.* 462e6; *Smp.* 198d3-4, 199a6-b1; MURRAY, 1996, p. 110; sobre a diferente entre ιδιώτης, enquanto prosa, e poesia, cf. *Phdr.* 258d10-11; *R.* 366e7-8; *Smp.* 178b3. E aqui se estabelece outra contraparte aos sábios, o amador. Cf. FLASHAR, 1958, p. 33; 50. É o amador (ιδιώτης) que consegue olhar para os aspectos fundamentais da τέχνη. O termo já tinha aparecido, na distinção entre ιδιωτῶν καὶ δημιουργῶν em 531c5-6.

**532e2 καὶ παντὸς ἀνδρὸς γινῶναι δ ἔλεγον:** Flashar (1958, p. 49) considera que há duas maneiras de compreender a frase: (i) ela é compreensível para todos os homens; (ii) reconhecer o que ela diz é obrigatório para todos. O segundo item mostra que a verdade simples de Sócrates consiste no discernimento da evidência e da validade universal da operação lógica, que resulta na uniformidade da arte, de toda arte, e de seu avaliador.

**532e4 λάβωμεν γὰρ τῷ λόγῳ/γραφικὴ γάρ:** “λάβωμεν” vincula a frase anterior “ἐπειδάν τις ὅλην τέχνην λάβῃ”: ‘ora, peguemos uma arte em favor do argumento’, sugere Rijksbaron (2007, p. 155-6). Ele (2007, p. 156) também explica que as duas ocorrências da partícula “γάρ” tem função similar: o primeiro explica θέασαι ὡς φαῦλον/γινῶναι/ἐπειδάν τις ὅλην τέχνην λάβῃ, introduzindo ὅλην τέχνην λαβεῖν; o segundo, introduz uma instância de τέχνη: a γραφικὴ.

**γραφικὴ/τέχνη τὸ ὅλον:** mesma estrutura em 532c7-8, sem “που”, pois a “γραφικὴ τέχνη” existe. Exemplos de pintura como τέχνη: *Grg.* 448b-c, 450c, 503e; *Prt.* 312c-d, 318b-c; contraparte, como simples μίμησις, cf. *R.* 597e2. É significativo que todas as τέχναι referidas nesta seção (pintura, escultura, a arte de tocar flauta, tocar lira, cantar com lira e rapsódica) são artes que envolvem μίμησις, tal como em *R.* 373b5-8. Sobre essa relação, cf. FLASHAR, 1958, p. 51; MURRAY, 1996, p. 110-1; RIJKSBARON, 2007, p. 156.

**532e5 οὐκοῦν:** do tipo I.3, cf. 531d11 οὐκοῦν.

**532e8 Πολυγνώτου τοῦ Ἀγλαοφῶντος:** um dos mais famosos pintores do século V, filho e aluno de Aglaofonte, nascido em Taso, mas tornado cidadão ateniense em 460. A sua fama está associada ao lugar onde pintava, i. e., ἡ ποικίλη στοά. Local localizado ao norte da antiga ágora, famoso por expor pinturas de guerras, dentre as quais, cita Pausânias, a tomada de Tróia, por Polignoto. Não nos resta nenhum resquício de suas pinturas, mas sabemos, por Aristóteles (*Po.* 1340a37-8, 1448a5, 1450a27), que ele idealizava as suas figuras, embora fosse bom em descrever personagens, representando caracteres éticos edificantes. Cf. *Grg.* 448b; *R.* 472d; *Sph.* 234a; CAPUCCINO, 2005, p. 70; MURRAY, 1996, p. 111; NAILS, 2002, p. 342.

**533a2 νυστάζει:** o sujeito de “νυστάζει”, “ἀπορεῖ” e “οὐκ ἔχει” é ainda “ὅστις”. Também para “ἐγρήγορεν”, “προσέχει” e “εὐπορεῖ” na próxima frase. Cf. RIJKSBARON, 2007, p. 156;

**533a1 ἐπιδεικνύη:** implica comentário e apresentação das obras. Cf. MURRAY, 1996, p. 111; 530d5 ἐπιδείξαι.

**533a3 βούλει:** sobre a diferença entre “ἐθέλη” e “βούλομαι”, cf. 530b4 ἐθέλη. “Βούλομαι” é usado outras duas vezes, denotando escolha: 536a2 e 542a6.

**533a4 ἀποφήνασθαι γνώμην:** expressão que compõe o sentido de ἐξηγέομαι. O termo “γνώμην” (← γνώμη ← γιγνώσκω), denota também julgamento e pensamento, segundo *EDG*. No contexto, segundo *DI*, envolve também disposição, inclinação, i. e., ter o pensamento voltado para algo.

**533a6 οὐ μὰ τὸν Δία:** negação enfática, formular, usada novamente em 535d6, sugere Capuccino (2005, p. 70).

**533a7 Δαιδάλου τοῦ Μητίονος:** lendária estatuário (seu nome expressa bem isso: δαιδάλλω: trabalha com arte, trabalha habilmente, e μῆτις; cf. *EDG.*), famoso entre outras coisas pela sua excepcionalidade em produzir estátuas realistas e construtor do labirinto que abrigou o minotauro. Cf. *Alc. I* 121a4; *Euthphr.* 11c, 15b9-10; *Hip.Ma.* 282a1; *Lg.* 677d3; *Men.* 97d-e; *R.* 529e1; MURRAY, 1996, p. 111.

**Ἐπειοῦ τοῦ Πανοπέως:** com a ajuda de Atena, construiu o famoso cavalo de Tróia. Foi vencedor de uma luta nos jogos fúnebres à morte de Pátroclo. Cf. *Il.* 23.665; *Od.* 8.493, 11.523; *Lg.* 796a3; *R.* 620c1-2; CAPUCCINO, 2005, p. 71, n. 81; MURRAY, 1996, p. 111.

**533b1 Θεοδώρου τοῦ Σαμίλου:** celebrado artesão da metade do século VI, construiu uma taça de prata que foi enviada por Croesus como uma oferenda a Delfos. Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 71, n. 81; MURRAY, 1996, p. 111.

**533b6 αὐλήσει, κιθαρίσει, κιθαρῳδίᾳ, 533b7 ῥαψῳδίᾳ:** quatro ramos da μουσική que se opõem a arte da pintura e arte estatutuária. Sobre a diferença entre κιθαρίσει e κιθαρῳδίᾳ, cf. *Lg.* 669e. Cf. MURRAY, 1996, p. 111.

**533b8 Ὀλύμπου, Θαμύρου, 533c1 Ὀρφέως, Φημίλου:** lendários expoentes dos quatro ramos da μουσική citados acima, os quais compõem com poesia, pintura e estatutária os ramos clássicos da μουσική. Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 71, n. 84; MURRAY, 1996, p. 111.

**περὶ Ὀλύμπου (αὐλήτης):** aluno ou pai do sátiro Marsias, a ambos foi revelada a μουσική. Marsias é conhecido por ter desafiado Apolo para uma disputa de lira. Foi vencido e castigado: pendurado em um pinheiro e esfolado. Cf. *Lg.* 677d; *Min.* 318b5; *Smp.* 215c; CAPUCCINO, 2005, p. 71, n. 84. Cf. MURRAY, 1996, p. 111-2.

**περὶ Θαμύρου (κιθαριστής):** lendário citaredo, primeiro a tocar o instrumento sem acompanhamento vocal, tornando-se citarista. Desafiou as Musas em uma disputa e foi cegado como punimento pela sua presunção. Além disso, Platão conta no mito de Er que ele e Orfeu escolheram a alma de um rouxinol. Ele também aparece com Orfeu em uma famosa pintura do mundo inferior de Polignoto (cf. 532e8 Πολυγνώτου τοῦ Ἀγλαοφῶντος). Cf. *Il.* 2.595-600; *Lg.* 829d-e; *R.* 620a, 669e; CAPUCCINO, 2005, p. 71, n. 84; MURRAY, 1996, p. 112.

**533c1 περὶ Ὀρφέως (κιθαρῳδός):** o mítico músico que encantou a natureza com o seu canto. Aqui escolhido como modelo para κιθαρῳδός, canto acompanhado da lira. Conta-se que desdenho a adoração dos deuses, exceto de Apolo. Morreu, rasgado em pedaços, pelas adoradas de Dionísio, as ménades (ou bacantes). Cf. *Ap.* 41a6; *Cra.* 400c5, 402b6; *Lg.* 677d3, 669d5, 829e1; *Phil.* 66c8; *Prt.* 315b1, 316d8; *R.* 364e3, 620a4; *Smp.* 179d2; CAPUCCINO, 2005, p. 71, n. 84; MURRAY, 1996, p. 112.

**περὶ Φημίλου τοῦ Ἰθακησίου (ῥαψῳδός):** aedo da *Odisseia*. forçado a cantar no meio ou diante dos pretendentes. Embora chamado por Homero de aedo, a tradição posterior o descreve como ῥαψῳδός. Cf. *Od.* 1.154, 8.83, 22.330; *Lg.* 58b; *R.* 600d; CAPUCCINO, 2005, p. 71, n. 84; MURRAY, 1996, p. 112.

**533c5 ἐκεῖνο:** pronome demonstrativo que retorna o que Íon disse em 530c8-9.

**533c8-536e1**: primeira parte sobre o entusiasmo, onde fica patente a concordância entre a forma e o conteúdo da fala de Sócrates, comparando as duas refutações com os dois trechos de descrição do entusiasmo. Base concreta (533d4-e3): a pedra magnética move os anéis ferrosos, enquanto coloca nos próprios anéis a capacidade de mover outros anéis. Analogia (533e3-5): a Musa faz entusiasmados, enquanto coloca neles a capacidade de fazer outros entusiasmados. Dentro do nível analógico, outros paralelos comparativos entre (533e5-534a7); último nível, τῶν μελοποιῶν ἡ ψυχὴ (534a6), metonímia: a alma é feita entusiasmada pela Musa. Tradicional imagem da poesia épica: as fontes nos jardins e vales das Musas (534a7-b3), que coloca outro nível de analogia: o entusiasmo da alma dos poetas, é o trabalho de colher das fontes das Musas, a melodia, transportando-a até nós pelo que falam (a verdade, 534b3). Síntese da regra e extensão para os oráculos em 534b3-b8. A regra é colocada em relação ao problema do diálogo (arte ou entusiasmo) e em relação a Íon, destacando a especialização (θεία μοίρα) de gêneros (534b8-c5). Inclusão do último nível da corrente de entusiasmados, os poetas, os oráculos e os adivinhos falam para nós, não por arte, mas por entusiasmo e sabemos disso porque deus tira deles o νοῦς (534c5-d4). Μέγιστον τεκμήριον em 534d4-e1. A opinião de Sócrates (síntese) em 534e1-535a1.

**533c8 ἄρχομαι** (← ἄρχω): construção ἄρχομαι + ἀποφαινόμενος (particípio suplementar). O particípio denota uma ação que deve continuar e ἄρχομαι refere-se ao ponto inicial da ação. Neste caso, é a extensão do argumento proposta por Sócrates em “ὁ μοι δοκεῖ τοῦτο εἶναι”. Cf. RIJKSBARON, 2007, p. 164-5. *EDG* sugere três sentidos básicos para o verbo “ἄρχω”: ser o primeiro, começar e governar. Por isso, forma-se derivados como ἀρχός: líder ou chefe; ἀρχή: começo, origem, reino.

**533d1 ἔστι/τέχνη μὲν οὐκ ὃν παρὰ σοί**: para Rijksbaron (2007, p. 165-6), “ἔστι” está conectado com “παρὰ σοί” (“πάρεστι σοί”) e “τέχνη μὲν οὐκ ὃν” é uma oração circunstancial participial, com o termo “τέχνη” usado predicativamente.

**533d2 ὁ νῦν δὴ ἔλεγον**: cf. 532c5-6.

**θεία δύναμις**: primeira ocorrência, outra em 534c6. Δύναμις, por analogia, é a capacidade da pedra em atrair anéis ferrosos e a capacidade transmitida aos anéis, dando-lhes a mesma capacidade.

**533d3 ὥσπερ:** marca o modo da fala de Sócrates neste trecho, e em 5357-536d3, com comparações (ὥσπερ, ὅπερ), semelhanças (οὕτω καὶ, οὕτω, καὶ), paralelismos (εἴπερ/καὶ, ὁ μὲν/ὁ δὲ/ὁ δὲ, καὶ/καὶ).

**ἐν τῇ λίθῳ/δὲ Ἡρακλείαν:** é possível que Platão tenha sido influenciado por um escrito de Demócrito chamado *περί τῆς λίθου* (68b11k; também em 68a165), ou possam ter sido os mitos de Orfeu e Sirenes, nos quais o poder de atração é associado com música. Não obstante, a aplicação da imagem magnética aos poetas é uma criação platônica. O termo “λίθος”, no feminino, é usado para indicar um tipo especial de pedra chamada calamita. Desde a antiguidade, existia uma dificuldade em reconstruir as origens dos dois nomes: calamita, adjetivo que poderia designar o lugar de origem das pedras; ou, no caso de ἡρακλείαν, a própria força de atração. Segundo Flashar (1958, p. 55, n. 1; ib. p. 56, n. 3,4), ocorreu uma disputa entre uma cidade chamada Heracléia e outra chamada Magnésia para decidir pela honra em nomear a pedra com o seu nome. Além disso, Platão menciona a pedra em uma passagem do *Ti.*, 80c, no trecho ele nega a atração. Cf. *Crty*, 435c; Euríp. fr. 567 N (há também uma tragédia chamada *Íon* que chegou até nós); Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 72-3, n. 87; FLASHAR, 1958, p. 55; RIJKSBARON, 2007, p. 166.

**533d4 καὶ γὰρ/ε3 οὕτω δὲ καὶ:** a primeira oração, “καὶ γὰρ”, desenvolve a comparação que Sócrates faz da pedra com a divindade, cujo ponto de similitude está na transmissão da capacidade. Desenvolvida a imagem da pedra, Sócrates desenvolve em “οὕτω δὲ καὶ” o que tinha sido comparado na oração “ὥσπερ ἐν τῇ λίθῳ”. A estrutura é: x ὥσπερ y; Pois y também ... , então x também ... .Cf. RIJKSBARON, 2007, p. 166-7. Estruturas similares: *Ap.* 22c2; *Cra.* 407b1; *Euthd.* 277d8; *Grg.* 456c8, 471e3; *Phd.* 91a3; *Prt.* 313d1; *Sph.* 253a1.

**533d6 ἀλλὰ καὶ δύναμιν ἐντίθησι τοῖς δακτυλίοις:** Flashar (1958, p. 56-8) considera uma expansão propriamente platônica do sentido da imagem da pedra magnética de Demócrito e Eurípides. Cf. 533d3 ἐν τῇ λίθῳ ἣν Εὐριπίδης μὲν Μαγνήτιν/δὲ Ἡρακλείαν;

**ἐντίθησι** (← ἐντίθημι ← ἐν + τίθημι): “ἐν” prefixo-chave na imagem da corrente de entusiasmados, embora aqui estejamos ainda na imagem da pedra magnética. O prefixo modifica o verbo τίθημι (no seu sentido básico: colocar, depositar, assentar), determinando o modo como o colocado se relacionado com o que o recebe: colocar em, colocar sobre, colocar na superfície.

**ὥστε δύνασθαι/e1 ὥστ’/ῥηται:** em “ὥστε δύνασθαι”, “δύνασθαι” retoma “δύναμιν” (533d6), expressando assim a consequência possível com mais intensidade do que apenas “ὥστε [...] ποιεῖν” teria feito. Por outro lado, “ὥστε ... ῥηται” diz o que de fato acontece algumas vezes (ἐνιόττε) quando ocorre a efetividade das linhas precedentes. Cf. CAPUCCINO, 2005, p.74, n.88; RIJKSBARON, 2007, p. 167.

**533e2 ῥηται** (← perf., ind., méd. de ἀρτάω ← αἰρώ/αἶρω), **533e3 ἀνήρηται** (← perf., ind., méd. de ἀναρτάω ← ἀνά + ἀρτάω), **533e5 ἐξαρθᾶται** (← perf., ind., méd. de ἐξαρθάω ← ἐξ + ἀρτάω): todos os verbos são da mesma raiz, embora os dois últimos modifiquem-se com prefixos. Os dois primeiros verbos (ῥηται, ἀνήρηται) encontram-se no concreto contexto da pedra magnética, o terceiro (ἐξαρθᾶται) está na metáfora, tal como em: 536a4, 536a6, 536e8, 536b2. Cf. CAPUCCINO, 2005, p.74, n.88. *LPR* indica esta passagem do *Íon* como exemplo de ἀρτάω no sentido de suspender, tal como em *Lg.* 631b7, 782d11, 884a5; *Tht.* 156a4. Ele também coloca como sinônimos ἀρτάω, ἀναρτάω e ἐξαρθάω, como *DI* indica, na medida em que os três verbos possuem as mesmas linhas de sentido, todos derivados de ἀρτάω.

**533e3 ἡ Μοῦσα:** primeira de duas ocorrências, outra em 534c2. Está na composição de μουσικός, cf. 530c7 καὶ τῆς ἄλλης γε μουσικῆς. *LP* sugere que o termo denota música, cf. *Lg.* 722d7, 790e4, 967e2; poesia, cf. *Lg.* 899e3; e filosofia, cf. *Phd.* 67b6; *R.* 499d4, 548b8. Capuccino (2005, p. 74, n. 89) vê ainda um quarto sentido, que mostra a Musa na sua força irracional que entra no poeta, no rapsodo e no espectador, arrastando a alma para onde a divindade desejar, qualquer que seja a divindade que a possua. Cf. 534c2, 536b3; *Cra.* 409d2, 428c8; *Tht.* 191c. Na tradição grega, as musas (no plural) são as divindades da música, do canto, da dança, fonte de entusiasmo dos poetas. Não há um consenso sobre a sua genealogia, a noção mais comum é que elas são filha de Zeus com Memória. Originariamente eram três, cultuadas no monte Hélicon, na Beócia, embora o número de nove tornou-se estabelecido em toda a Grécia, sendo Hesíodo o primeiro a estabelecer o nome das nove. Homero, por outro lado, menciona as musas ou no plural ou no singular e apenas uma vez menciona nove musas, sem as nomeá-las. As três musas originárias aparecem nos trabalhos de arte mais antigos, e os seus atributos são instrumentos musicais, tais como a flauta, a lira, o barbiton. Mais tarde, os artistas designaram às nove Musas diferentes atributos e atitudes: Calíope: poesia épica; Clio: história. Euterpe: poesia lírica, aparece com uma flauta; Melpômene: tragédia, aparece com uma máscara trágica, o bastão de Herácles ou uma espada; Terpsícore: canto coral e dança,

aparece com a lira e plêktron; Erato: poesia erótica e imitação mimética, às vezes aparece com a lira; Polímnia: hinos religiosos (sublimes), geralmente aparece sem instrumento; Urânia: astronomia, aparece com um bastão apontado para um globo; Tália: comédia, poesia alegre ou idílica, aparece com a máscara cômica, um bastão de pastor, ou grinalda de Hera; segundo *DGRBM*. Referências ao nascimento, parentesco e nome das Musas: *Il.* 2.597ss.; *Od.* 8.457ss.; Hes., *Th.* 1ss., 915ss.; *Hino Homérico* 32; Pi. *Peã* 7; Álcman, *Fr.* 5, 8, 67; Sólon, *Fr.* 13; celebrações no Olimpo: *Il.* 1.604ss.; Hes., *Th.* 36ss., *O escudo de Héracles* 201ss.; *Hino Homérico* 3 186ss.; casamento de Cádmo e Harmonia: Pi. *Pyth.* 3.89ss.; casamento de Peleu e Tétis: Pi. *Pyth.* 3.89ss., Pi., *Nem.* 5.21ss.; funeral de Aquiles: *Od.* 24.60ss; Pi. *Isth.* 8.58ss.; nascimento e mentoria de Apolo: Álcman *Fr.* 40; Calímaco *Hino* 4.248ss.; celebrações em Delfos: *Hino Homérico* 27 14ss.; Pi. *Peã* 2; celebrações no Hético: Safo *Fr.* 208; Simónides *Fr.* 578; relação com a poesia e a música de Apolo: Hes. *Th.* 92ss; *Hino Homérico* 4 449ss; Pi. *Pyth.* 1.1-13ss; Calímaco *Iambo* *Fr.* 14; as Musas e as Graças: Hes. *Th.* 60Ss; *Hino Homérico* 27 14ss.; Pi. *Peã* 3; Safo *Fr.* 103, 208; Anacreonte *Fr.* 19, 35.

**533e5 ἐνθουσιαζόντων** (← participio de ἐνθουσιάζω ← ἔνθεος ← ἐν + θεός): ocorre pela primeira vez e retorna outras duas vezes: 535c2 e 536b3. O termo base “ἐνθέους”, que ocorre também pela primeira vez no começo desta frase, retorna outras três vezes: 533e4, 6; 534b5; além de *Phdr.* 244b4, 255b6; *Smp.* 179a7, 180b4; *Ti.* 71e4, 72b1; ἐνθουσιάζω: *Ap.* 22c1; *Men.* 99d2; *Phdr.* 241e5, 249d2; *Tht.* 180c2; cf. *LPR*. O prefixo formador “ἐν-” indica estar dentro de deus ou o deus está em quem encontra-se entusiasmado, este aspecto, segundo Capuccino (2005, p. 74-5, n. 90), é uma inovação de Platão. Capuccino (ib., loc. cit.) destaca que na construção da própria oração estabelece-se uma estrutura hierárquica que se mostrará, p. ex., na dependência de Íon e todos os outros em Orfeu, Museu e Homero, sendo aqueles os ἐνθουσιαζόντων e estes os ἐνθέους. Cf. sobre o prefixo de formação, cf. 533d6 ἐντίθησι.

**533e7 κατεχόμενοι** (← voz méd. de κατέχω ← κατά + ἔχω): termo usado extensivamente na imagem da corrente de entusiasmados, todos na voz média (exceto, talvez, pelo termo “κατοκωχῆ”, cf. 536c2 κατοκωχῆ), marcando uma dependência entre o possuidor e o possuído: 543a4, a5, e5 (duas vezes), 536a8, b4, b5, c4, d5, 542a4. Segundo *DI*, denota deter, segurar. *LPR* indica o *Íon* no sentido de possuir (estar possuído). Com ele também: *Lg.* 700d6; *Men.* 99d3ss.; *Phdr.* 244E5; *Phd.* 45e3; *R.* 560d11; *Smp.* 215c5ss.. Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 76, n. 92; FLASHAR, 1958, p. 76; MURRAY, 1996, p. 114.

**οἱ μελοποιοί**: uma de duas ocorrências, outra em *Prt.* 326a. O compositor de poesia lírica enfatiza, segundo Murray (1996, p. 115), o aspecto musical desse tipo de composição. Além disso, a comparação entre coribantes e bacantes aplica-se especificamente aos poetas líricos, com a música ligando eles.

**533e8 ὡσαύτως** (← ὥς + αὐτός): retoma “οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ’ ἔνθεοι ὄντες [...] ποιήματα”.

**ὥσπερ, 534a1 οὕτω, a2 ἀλλ’, a4 ὥσπερ, a6 ὅπερ**: extensão elaborada de “ὡσαύτως”.

**533e8 κορυβαντιῶντες** (← κορυβαντιάω ← κορύβας, cf. *EDG, DI*): ao pé da letra: eles que “coribantem”, i. e., dançam ao modo dos coribantes; ao modo dos coribantes, estão cheios com o frenesi. Enquanto o grego usa o particípio do verbo “κορυβαντιάω”, nós traduzimos simplesmente por “coribantes”, transformando o nome próprio coletivo em um nome comum (antonomásia). Cf. 536c2; *Cri.* 54d3; *Euthd.* 277d7; *Lg.* 790d; *Phdr.* 228B7; *Smp.* 215e; *DI*. Os coribantes eram assistentes da deusa Cibele (para os gregos Reia), da região da Anatólia, mais especificamente, a Frígia, cujo culto envolvia danças orgiasticamente selvagens ao som de música de flautas e tambor. Em Atenas acreditava-se que era terapêutico no tratamento da loucura. Os participantes dançavam em frenesi: coração acelerado e olhos lacrimejantes. Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 77, n. 94; MURRAY, 1996, p. 115.

**534a1 ἔμφρονες** (← ἔμφρων ← ἐν + φρήν): outra construção com o prefixo “ἐν”, marca desta fala de Sócrates, usado também em: 534a2, a5, 535b7, d1. φρήν é o substantivo base, que possui duas interpretações sobre a sua origem. *EDG* sugere o verbo “φράσσω” e, formalmente mais viável, “φράζομαι”. φράσσω denota cercar, rodear, entrincheirar, equipar um cavalo com armadura, bloquear, segundo *EDG*; *DI* inclui ainda fortificar. Cf. *Il.* 12.263, 13.130; *Od.* 5.256. φράζομαι denota considerar, planejar, perceber, decidir, discernir (na forma ativa: sinalizar, indicar, mostrar, informar), segundo *EDG*; *DI* inclui ainda: pensar em si mesmo, refletir, inventar, idealiza. Cf. *Il.* 2.14; 5.440, 9.423, 16.646, 18.313; *Od.* 3.242, 11.510, 624, 13.373, 16.257, 16.312. Φρήν herda sentido de ambos os verbos. *BAILLY* indica como sentido básico: diafragma, i. e., a membrana que separa o coração e os pulmões das vísceras (por extensão: toda membrana que envolve um órgão). Por extensão poética: coração ou alma (membrana que envolve os sentimentos), como exemplo: *Il.* 1.474, 3.442, 6.285, 6.481, 15.627, 22.475; *Od.* 4.102, 5.458, 6.147, 19.471. inteligência, tal como em: *Il.* 1.115; *Od.* 4.264, 8.168. *DI* indica diafragma, coração, alma, mente, intelecto, senso, razão, intenção, propósito. Assim, em um sentido básico, ἔμφρων opõe-se a quem está morto, segundo



*BAILLY* e *DI*, pois denota estar consciente de si mesmo, quem é consciente. Por extensão: dotado de razão, prudente, sensato.

**534a2 οὐκ ἔμφρονες/ποιοῦσιν**: contradição em termos, explica Murray (1996, p. 115), pois *ποιοῦσιν* se relaciona com aspectos cognoscíveis de uma arte, aqui, em especial, a da composição poética. Sócrates sugere isso em 530b10-c4.

**534a3 ἐμβῶσιν** (← ἐμβαίνω ← ἐν + βαίνω): o sentido básico do verbo é: ir em, ou dentro ou sobre, i. e., entrar, embarcar, subir. Segundo *LP*, entrar, ir adiante, avançar, engajar-se, começar, cf. *Cra.* 397a, 402a; *Ep.* 7.346a; *Grg.* 511e; *Lg.* 601c, 686c; *Phdr.* 252e; embarcar, *Mx.* 243c; marcar passo, *Alc. I* 108c. Sócrates usa o prefixo “ἐν”, que marca um aspecto da imagem da corrente de entusiasmados (ἐνθέους, ἐνθουσιαζόντων, ἔμφρονες). Embarcar no ritmo e na harmonia, por um lado, retoma a melodia lírica (definida por logos, ritmo e harmonia) e a dança, sugere Murray (1996, p. 115). Há ainda uma ideia do desconhecido, do sagrado que não deve ser pisado, ἄβατος, explica Capuccino (2005, p. 78, n. 95). Cf. *Hip.Ma.* 285d3; *Hip.Mi.* 368d4; *Lg.* 653e, 665a; *R.* 397b-c, 398d1-2, 401d5; *Smp.* 187c-d.

**534a4 βακχεύουσι** (← βακχεύω ← βάκχος; cf. *DI*): novo elemento ao lado de *κατεχόμενοι*, οὐκ ἔμφρονες ὄντες, ἔνθεοι ὄντες, ἔκφρων (b5); um estado que se contrapõe ao controle pleno das próprias faculdades mentais. Deriva de Βάκχος: Baco ou Dioniso. *βακχεύω* denota fazer que celebra os mistérios báquicos, ser tomado (possuído) pelo furor báquico. O sujeito continua sendo “οἱ μελοποιοῖ”. Relação entre melodia, ἀτεχνῶς, ἔκφρων, Βακχεία, dança e música em *Lg.* 790d-e. Ser tomado pelo furor báquico, cf. *Phdr.* 228b7, 234d5. Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 78, n. 95.

**αἱ βάχχαι**: as sacerdotisas de Baco (Dionísio), chamadas também de Mênades, a partir das quais Eurípides intitulou uma tragédia: *As Bacantes*. Elas são usadas para destacar a irracionalidade do processo poético. Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 78, n. 95; MURRAY, 1996, p. 115.

**καὶ κατεχόμενοι**: retoma οἱ μελοποιοῖ, mas depois do parentético ὥσπερ o sujeito é mudado para “τῶν μελοποιῶν ἢ ψυχῇ” o que deixa “κατεχόμενοι” sem nenhuma construção gramatical. A sentença como um todo encena o seu próprio significado, enquanto as orações são empilhadas umas sobre as outras o leitor é carregado em uma corrente de palavras, analisa Murray (1996, p. 115-6). Cf. 533e7 κατεχόμενοι.

**534a5 μέλι καὶ γάλα:** mel, a comida dos deuses, que foi descoberto por Dionísio, que transmitiu o poder miraculoso do mel sobre a natureza para os seus seguidores frenéticos. As palavras de Platão retomam Píndaro (*Nem.* 3.76-9), onde leite e mel são usados como uma metáfora para a poesia. Assim ele traz junto dois tipos diferentes de experiência: o êxtase báquico e a inspiração poética. É chocante que Platão não faça menção ao vinho, apesar da sua relação com Dionísio e com os poetas, enfatiza Murray (1996, p. 116).

**ποταμῶν/b1 ἀπὸ κρηνῶν μελιρρύτων/b2 ὥσπερ αἱ μέλιτται:** κρηνῶν e ποταμῶν relacionam-se, sublinhando o paralelismo entre poetas e bacantes. Nesta metáfora está uma complexa tradição. A comparação do discurso fluído com o rio retoma Homero, como também a associação entre mel e eloquência (cf. *Il.* 1.247-9; *Od.* 8.170-3; Hes. *Th.* 39-40, 83-4). Metáfora dos poetas bebendo das fontes: *Pi. Ol.* 6.85-6, *Isthm.* 6.74-5. Na poesia lírica, particularmente em Píndaro, mel é símbolo para os poetas, e composições com “μέλι-” são geralmente usadas pela poesia e a música, cf. *Pi. Isthm.* 2.7-8, 2.32, 6.9; *Nem.* 3.76-8, 11.18, *Ol.* 7.78, 10.98-9; *Pyth.* 6.58-9; Mas, em Platão, μελιρρύτων parece não ter paralelo. Mel sugere doçura, como é refletido nas anedotas sobre abelhas manchando os lábios do infante Píndaro com mel. Poetas escolhendo as músicas deles de jardins e vales de Musas: *Pi. Ol.* 9.26. Cf. MURRAY, 1996, p. 116-7.

**534b2 ὥσπερ αἱ μέλιτται:** relaciona várias vertentes do imaginário com um jogo de palavras: μελιρρύτων, μέλι, μέλιτται. Poetas como abelha: cf. *Pi. Pyth.* 10.53-4. Cf. MURRAY, 1996, p. 117.

**534b3 πετόμενοι:** novo ponto de comparação, de abelhas para pássaros. As palavras de Platão lembram *Pi. Nem.* 5.20-1, 3.80, *Ol.* 2.88. Cf. MURRAY, 1996, p. 117.

**ἀληθῆ λέγουσι:** esta oração começa (534a7) e termina com “λέγουσι”; e ganha uma explicação na próxima oração “κοῦφον γὰρ ἐν αὐτῷ·ἐνῆ”. Murray (1996, p. 118) sugere que Platão, como Aristóteles, maliciosamente toma a metáfora poética de modo literal. Capuccino (2005, p. 78, n. 96) sugere que a verdade do poeta não se subjeta à refutação socrática, pois ela é independente da esfera racional.

**κοῦφον:** a associação entre as asas e as palavras retoma Homero na frase formular: “ἔπεα πτερόεντα”, *Od.* 1.122. As asas da fama conferidas pela poesia: Hes. *Th.* 237-54; *Pi. Isthm.* 1.64-7. Cf. MURRAY, 1996, p. 118.

**534b5** ἔνθεός/καὶ ἔκφρων καὶ ὁ νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῆ: um corolário, segundo Murray (1996, p. 118), de ser preenchido com deus (ἔνθεός literalmente é igual a ter um deus em si), estando a própria mente dos poetas em algum outro lugar, um ponto fortemente enfatizado pelo jogo dos termos: “ἔνθεός”, “ἔκφρων”, “ἐν αὐτῷ ἐνῆ”. Há uma implicação, destaca Capuccino, entre ser ἔνθεός e ἔκφρων: o deus em si mesmo toma o posto das faculdades racionais, que se distanciam, ἔκ, de si mesmo. Para Capuccino (2005, p. 79, n. 96), “ἔκ” explica-se a partir da negação “μηκέτι” e o segundo “καὶ” tem o caráter epexegetico: não ter mais em si o νοῦς.

**534b6** ἔκφρων (← ἐκ + φρήν): única ocorrência do termo no *Íon*, de outras três no *corpus*: *Lg.* 790e2, 929d4; *R.* 402e5. Cf. 534a1 ἔμφρονες.

**534b6** τουτί τὸ κτήμα: refere-se enfaticamente ao termo “νοῦς”. “Τουτί” é, de fato, duplamente enfático tanto pelo iota dêitico e pela posição frontal. A ideia de que νοῦς é algo que é adquirido é frequentemente encontrado em Platão, especialmente nos diálogos tardios: *Lg.* 900d7; *Ly.* 210B6; *R.* 494d5; *Sph.* 227b1. Cf. RIJKSBARON, 2007, p. 170-1.

**534b7** πᾶς ποιεῖν/χρησιμωδεῖν: a noção de entusiasmo desenvolvida em relação à poesia épica e à lírica é generalizada para cada um que compõe e vaticina. Cf. *Men.* 99c-d. Relação entre μανία e μαντικός, cf. *Phdr.* 244b-c. Platão explora uma antiga associação entre poesia e profecia, explica Murray (1996, p. 118), a fim de dar credenciais a sua analogia do frenesi poético. Mas ele já usou o termo “μαντικῆς” no contexto da arte, na primeira refutação, em 531b3, b5. Cf. 531b6 μάντεων/ἀγαθῶν; 531b7 εἰ/ῆσθα μάντις.

**534c2** θεία μολρα: por distribuição divina. Cf. 535a4, 536c2, d3, 542a4. Na *Ap.* em 33c6, Sócrates defende-se com o fundamento de que está sempre agindo sobre a influência de θεία μολρα, mas não existe sugestão de que agia irracionalmente. O contraste entre a falta de arte e θεία μολρα coloca ênfase sobre a falta de νοῦς do poeta (e do rapsodo). Cf. *Men.* 99e6; *Phdr.* 244c3. Murray (1996, p. 119) vê uma indubitável ironia em inscrever a habilidade de Íon em falar bem acerca de Homero a θεία μολρα, sobretudo com a revelação em 535e1-6. Ela também indica que a inspiração dos poetas é limitada, cf. 534c2, assim também a autoridade conferida a eles e aos intérpretes. Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 79, n. 97.

**μολρα**: *LPR* menciona esta ocorrência no sentido de privilégio, graça, tal como em *Ap.* 33c6; *Criti.* 121a9; *Epin.* 985A6; *Ep.* 2.313b6, 7.326b3, 337e2; *Lg.* 642d1, 875c4, 931e6, 946b3; *Phd.* 58e6; *Phdr.* 230a6, 244c4; *Prt* 322a3; *R.* 493a1; *Thg.* 128d2. Na base do termo tem-se o sentido de “parte atribuída”, “porção”, segundo *DI*.

**534c3 ἡ Μοῦσα αὐτὸν ὥρμησεν:** Platão expressa ideia similar em *R.* 394e8–9, 395a3; mas ideia oposta em *Smp.* 223d3. Cf. RIJKSBARON, 2007, p. 171. O aspecto aoristo do verbo indica iteração. O trecho lembra a passagem *Od.* 8.499, como reconhecido por Proclo. Cf. MURRAY, 1996, p. 119; CAPUCCINO, 2005, p. 79, n. 98; 533e3 ἡ Μοῦσα.

**534c3 διθυράμβους, ἐγκώμια/[c4] ὑπορχήματα, ἔπη, ἰάμβους:** os gêneros elencados aqui não são miméticos ou, como a épica (já introduzida em 533e6), parcialmente mimético. Murray (1996, p. 119) observa que é notável a ênfase que Platão dá aos gêneros líricos corais, épica e jâmbicos, e não faz referência à poesia dramática. A *μίμησις* é tão importante em outros lugares na discussão platônica sobre a poesia, mas aqui está tematicamente ausente. As passagens homéricas criticadas por Sócrates são do tipo: *διὰ μιμήσεως* (537a8, 539a1), segundo terminologia de *R.* 394c; ou *δι' ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ* (538c2–3, 538d1–3, 539b4). Para discussão no *Íon*, segundo Rijksbaron, essa distinção é irrelevante porque Homero é quem faz esses trechos, Sócrates refraseia o que *λέγει Νέστωρ* (537a5) como *λέγει Ὅμηρος* (537c1–2). A especificidade de cada gênero poderia ser questionada, como sugere Murray, com o exemplo de Píndaro, pois ele compôs ditirambos, encômios e *ὑπορχήματα*. “Verdade. Mas em qual ele sempre fez *καλός*? [*ποιεῖν καλῶς*, c2]” (RIJKSBARON, 2007, p. 172, tradução e modificação nossas).

**διθυράμβους:** os ditirambos, que originalmente eram os cantos com aclamação em forma de refrão, acompanhavam as danças em honra ao deus Dionísio. Cf. *Lg.* 700b4-5. Segundo Heródoto (I, 23), Aríone foi o primeiro homem a compor nesse gênero, mas sua origem é obscura.

**ἐγκώμια:** literalmente festa, farra, que não é o banquete ou simpósio. Cf. *Smp.* 212c7, 223b2. O encômio festeja a honra dos heróis em oposição aos ὕμνοι, que são em honra aos deuses. Cf. *R.* 607a3-5, os únicos tipos de poesia que serão permitidos são: ὕμνους θεοῖς e ἐγκώμια τοῖς ἀγαθοῖς. As odes de Píndaro e Baquírides são descritas como encômios por Platão em *Lg.* 822b5-7; *Ly.* 205c-e.

**534c4 ὑπορχήματα:** primeira ocorrência na literatura grega e hápax platônico. Trata-se de cantos corais com danças consagradas a Apolo e Ártemis.

**ἔπη:** o termo comum para poesia hexamétrica. Cf. *R.* 379a8; Píndaro, *Nem.* 2.2.

**ἰάμβους:** gênero poético próprio da sátira. Aristóteles (*Po.* 1448b) atribui a Homero a invenção, mas é sobretudo com Arquíloco, mencionado em 531a2, que esse gênero se

desenvolve. Cf. Hdt. 1.12; Arist. *Rh.* 1418b. Único gênero elencado nesta lista que é designado por metro. Sobre cada um dos gêneros mencionados acima, cf. MURRAY, 1996, p. 119-20.

**534c6 δύναμις:** cf. 533d2 θεία δύναμις.

**534c7 διὰ ταῦτα δέ:** desde que “δέ” introduz uma nova unidade de informação, “διὰ ταῦτα” é usado cataforicamente em vez de anaforicamente, ou seja, prepara para “ἵνα ... εἰδῶμεν”, explica Rijksbaron (2007, p. 172-3). *Euthd.* 278b4; *Hip.Ma.* 297b3; *Lg.* 659a2; *Men.* 73e5; *Plt.* 275b1; *R.* 341e4, 535c6; *Ti.* 69d6, 74b3.

**534c8 ὑπηρέταις:** Era convencional descrever os poetas como servos das Musas. Cf. Hes. *Th.* 100, 769. O termo usado por Platão parece colocar ênfase sobre uma dependência entre os poetas e as Musas (diferença entre ὑπηρέτης (dependência) e θεράπων (relação ativa)). Cf. *Ap.* 22c2; *Men.* 99c3; CAPUCCINO, 2005, p. 80, n. 100; MURRAY, 1996, p. 120.

**534d1 χρησμοδοῖς, μάντεσι τοῖς θεοῖς:** retoma associação entre poesia e vaticinação, tal como em 534b7. Cf. *Ap.* 22c1-2; *Men.* 99c2. Θεόμαντις pode referir-se a um vidente inspirado, já μάντις é aquele que interpreta sonhos ou presságios. Cf. 531b7, *Ti.* 71e, 72b5 (distinção entre μάντις e προφήτης); Cf. MURRAY, 1996, p. 120.

**ἡμεῖς οἱ ἀκούοντες:** com d4, πρὸς ἡμᾶς. Platão não permite com que esqueçamos a audiência, enquanto ligação final da cadeia, embora aqui seja a primeira ocorrência desse nível da corrente divina que ainda são aqueles que escutam palavras divinas pela voz humana, mais adiante (535b3, d8, e7) serão os espectadores de uma apresentação pública. Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 81, n. 100; MURRAY, 1996, p. 120.

**534d3 ὁ θεὸς αὐτός:** função análoga a expressão anterior “ἡ Μοῦσα αὐτή”, em 533e3-4.

**534d4 διὰ:** preposição de lugar e de intervalo, que em Platão indica o papel de transmissão, com um caráter de instrumental (por meio de) e espacial (através). Diferente, segundo Capuccino (2005, p. 81, n. 100), da preposição “μετά” que indica unicamente o instrumento. Platão faz uso recorrente da preposição “διὰ” para marcar esse instrumento por meio do qual um âmbito usa outro para transmissão. Cf. 534d4, e6, 536a2, 533e4.

**534d4 φθέγγεται (← φθέγγομαι):** por meio dos mensageiros, o deus que fala é proferido por eles. *LRP* propõe esta passagem como exemplo para o sentido de pronunciar, dizer, tal como em *Lg.* 655d3, 664c2, 814e2; *Phd.* 34a5, 49b8; *Sph.* 227d9, 243b3, e1. *DI* sugere: emitir som ou voz, falar, proferir, narrar.

**534d5 τεκμήριον** (← τέκμαρ): segundo *LPR* há dois sentidos: sinal (tal como em: *Criti.* 111C4; *Phd.* 68b7; *Phdr.* 266E3; *R.* 405b2; *Smp.* 195d6, e1) e prova (tal como em: *Grg.* 487c1; *Lg.* 821e3; *Smp.* 178b2, 195b1). Como sinônimo, *LPR* sugere σημείον. O substantivo base denota limite e meta; indício, sinal e prova, sendo esses últimos que determinam o termo τεκμήριον. Em 535c4, Íon indica que há algo de evidente na prova de Sócrates τεκμήριον. Ocorre ainda em 537d5. Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 83, n. 103.

**Τύννιχος ὁ Χαλκιδεύς**: duas ocorrências na literatura grega e latina, outra em Porfiro (II, 18). Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 81, n. 101; ib., p. 86-88; MURRAY, 1996, p. 120.

**534d7 τὸν παιῶνα**: um canto coral, na origem um hino em honra ao deus Apolo (marcado no seu epíteto Παίων ou Παιάν) e que mais tarde foi consagrado a outras divindades. Cf. *Ep.* 7.348b2; *Lg.* 700b4, d7; *R.* 383b4; *Smp.* 177a7; *Il.* 1.472. CAPUCCINO, 2005, p. 81, n. 101.

**534d8 ἀτεχνῶς/“εὐρημά τι Μοισᾶν.”**: a forma dórica para Μοισᾶν sugere uma citação das palavras do poeta (o próprio Tínicos tem nome dórico, τυννός, pequeno). “ἀτεχνῶς” é excluído por vírgulas pelo editor, pode ter sido parte da citação, no entanto, o termo não é poético e parece totalmente amétrico, cf. 532c1 ἀτεχνῶς. Nesta passagem, ganha força o aspecto de sem arte do termo, embora não seja opinião unívoca, cf. CAPUCCINO, p. 81-82, n. 102. Sobre a construção “ὅπερ αὐτὸς λέγει”, cf. *Alc.* 2 146e5; *Ap.* 18d6; *Clit.* 408c3; *Cra.* 440c8; *Lg.* 732e5, 790e1, 793b6, 858a8, 952e; *Phd.* 90c4; *Prt.* 326d1; *R.* 473c7; *Smp.* 214b2, 217c7.

**534e1 ἐνδείξασθαι** (← voz méd. de ἐνδείκνυμι ← ἐν + δείκνυμι): retorna em 534e5 e 541d2. Variação da raiz “δείκνυμι”, que já apareceu como ἐπιδείξαι: a exibição de Íon em 530d5. Cf. 530d5 ἐπιδείξαι. Sócrates marca a relação do divino com o possuído usando a preposição “ἐν-” na composição de substantivos e verbos, tal como em “ἐνθέους” (533e4). Cf. 533e5 ἐνθουσιαζόντων; 534a1 ἔμφρονες; 534a3 ἐμβῶσιν; 534b5 ἔνθεός ... καὶ ἔκφρων καὶ ὁ νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῇ. Ainda na descrição da pedra magnética, cf. 533d6 ἐντίθησι. Capuccino (2005, p. 83, n. 103) explica que o verbo “ἐνδείξασθαι” possui um caráter probatório, justificado, p. ex., com referência a Tínicos de Calcídica, pois ele é a prova mais forte (μέγιστον τεκμήριον, d5; ἐν τούτῳ γὰρ δὴ μάλιστά, e1) da própria manifestação do deus nos poetas.

**534e4 ἐρμηνῆς**: segunda ocorrência, depois dele seguem a terceira e a quarta em a9; e duas do verbo “ἐρμηνεύω” entre a5 e a7. Para Capuccino (2005, p. 83, n. 103) todas as ocorrências denotam o sentido de mediador (mediar) ou porta-voz. Cf. 530c3 ἐρμηνέα.

**534e5 κατεχόμενοι, κατέχεται**: Cf. 533e7 κατεχόμενοι.

**535a2-e6**: do ponto de vista estrutural do diálogo é o trecho central, pois se encontra precisamente no meio, antes disso há: prólogo, primeira refutação sobre a arte, primeiro trecho da imagem do entusiasmo; depois dele: segundo trecho da imagem do entusiasmo, segunda refutação sobre a arte, epílogo. É central também, pois revela uma questão pragmática da atividade de Íon e um possível problema para Platão e Sócrates: ao fazer sua apresentação Íon causa choro e riso nos espectadores, i. e., *ψυχαγωγία*. E no nível dramático, Íon admite ter sido tocado na alma pelas palavras de Sócrates.

**535a5 οὐκοῦν**: do tipo I.1, cf. 531d11 οὐκοῦν.

**535a8 οὐκοῦν**: do tipo II.1, cf. 531d11 οὐκοῦν.

**ἐρμηνέων ἐρμηνῆς**: similar à hierarquia dos três níveis de afastamento da verdade. Se na *República* (597e) os poetas estavam afastados três níveis, aqui são os rapsodos que se afastam da fonte da verdade (fonte de inspiração). Existe um paralelismo entre os poetas e os rapsodos por esse afastamento, embora no *Íon*, diferentemente da *República*, o poeta se aproxima e está em contato direto com a fonte de inspiração. Cf. MURRAY, 1996, p. 121. Sócrates retoma a caracterização do proêmio, onde o rapsodo era mensageiro dos poetas.

**535b1 Ἐχε δὴ/εἰπέ/μὴ ἀποκρύψῃς**: Rijksbaron (2007, p. 174-80) indica que comentadores e tradutores seguem dois princípios: alguns consideram o termo “ἔχε” como uma partícula exortativa (hortative particle), significando “vá lá!”, similar a *φέρε* em *Cra.* 385b. Mas essa alternativa seria, para Rijksbaron (ib., loc. cit.), “pis-aller” porque “ἔχε” não é usado em nenhum outro lugar como uma partícula exortativa; a segunda alternativa é considerar o caráter normal de “ἔχε”, a saber, imperativo, denotando assim: Pare!, Segure!. Em relação ao termo “εἰπέ”, constrói-se, então, uma estrutura coordenada de imperativos de segunda pessoa, embora com essa alternativa se deva incluir um “e” articulando os dois verbos. Rijksbaron (ib., loc. cit.) faz uma detalhada análise sobre a segunda opção em decorrência da pontuação. A questão sobre a pontuação recaía na determinação de se “Ἐχε δὴ” estaria separada do restante da frase ou não. Exemplos de similaridade: *Cra.* 435e6, 439a1; *Grg.* 460a5; *Hip.Ma.* 296A8; *Hip.Mi.* 366a2; 490b1; *La.* 198B2, c2; *Lg.* 627c3, 639d2, 895d1; *Prt.* 349e1; *R.* 353b4; *Tht.* 186b2. Dois casos em que “ἔχε” sem “δὴ”, e um de “ἔχε οὖν”: *Alc.* 1 109b3, 129b5; *Cra.* 399e4. Como resultado da análise, Rijksbaron considera que “ἔχε δὴ” é separada do resto da sentença desde que ele nunca seja seguido de uma partícula conectiva (exceções:

*Cra.* 439a1; *Lg.* 627c3), refletindo na pontuação tradicional ou com ponto alto ou com ponto final depois de “δὴ” ou, mais arbitrariamente ainda, uma vírgula (*Cra.* 435e6). Rijksbaron (ib., loc. cit.) destaca que “ἔχε δὴ” sempre indica uma questão a seguir, mas não é apenas isso. A expressão dá aos interlocutores mais espaço para se focarem na questão em vez de apenas perguntarem. Ele traz um exemplo de Dodds, no qual este observa que, em *Grg.* 460a5, a expressão “ἔχε δὴ”, chamada por Dodds de exclamação, indica que Sócrates tem no momento em que a conversa se encontra o que ele queria, isto é, o recurso para derrubar a posição de Górgias. Como o trecho do *Íon* se enquadra nesta imagem? A estrutura é similar: “ἔχε δὴ” seguido de um imperativo, “εἰπέ”, que é seguido de uma questão: “τότε πότερον ἔμφρων εἶ ἢ ...;”, em 535b7. O imperativo é diferente das outras passagens, sendo um sinal do comportamento de Sócrates a Íon, extremamente rude (ênfático por μὴ ἀποκρύψῃς logo em seguida). Um paralelo próximo é *Alc. I* 109b3, πειρῶ εἰπεῖν, embora mostre uma polidez maior. A conclusão é: Sócrates não considera Íon um interlocutor sério, com quem ele poderia conduzir uma discussão séria, antecipando o modo fugitivo de Íon, que será explicitado em 541e5-542a. Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 84, n. 108.

**535b2 ἐκπλήξις** (← ἐκπλήσσω ← ἐκ + πλήσσω): marca o efeito das palavras de Íon sobre os espectadores, intensificado por μάλιστα. Cf. *Euthd.* 276D, 306e4; *Grg.* 494d3; *Phd.* 66d6; *Phdr.* 250a6; *Prt.* 355b1; *R.* 577a3; também em Arist. *Po.* 1454a4; 1455a17, 1460b25, onde é associado com reconhecimento, sublinha Murray (1996, p. 121). De acordo com Engler, a primeira ocorrência do termo na sua forma substantiva “ἐκπλήξις” (substantivo derivado do verbo “ἐκπλήσσω” + sufixo “-σις”, que denota a ação do verbo) dentro do contexto da argumentação retórica ocorre na *Defesa de Palamedes* de Górgias, no quarto parágrafo. A ideia mais evidente, para Engler, é que o estado de desorientação (ἐκπλήξις) de Palamedes é produzido em virtude da acusação infundada, que é indemonstrável. Além disso, o inevitável estado de desorientação coloca-o em aporia para argumentar. Por um lado, Palamedes e Íon aproximam-se no que diz respeito à dificuldade em argumentar em defesa própria; por outro lado, o efeito do verbo “ἐκπλήσσω” em Íon coloca-o em um estado de inspiração e εὐπορία, enquanto Palamedes fica em aporia justamente para falar (para argumentar). Com Palamedes, a dificuldade em defender-se está em reconhecer que por meio das palavras a verdade dos fatos não surge clara e evidentemente aos ouvintes, o que resultaria em uma εὐπορία para os juízes (parágrafo 35). Para Íon não haveria nada para justificar, pois por meio das palavras, as cenas



cantadas produzem o efeito desejado. Além disso, o verbo “ἐκπλήσσω” é encontrado nas personagens homéricas, manifestando-se nos mesmos comportamentos de medo e piedade, tal como em *Il.* 6.370. Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 84, n. 108.

**535b3** τὸν Ὀδυσσέα πρὸ τῶν ποδῶν: refere-se a *Od.* 23.

**535b5** Ἀχιλλέα ὀρμῶντα: refere-se a *Il.* 22.312ss..

**535b6** τῶν περὶ Ἀνδρομάχην ἐλεινῶν τι/Πρίαμον: exemplos de desolação: *Il.* 6.370-502, 22.405ss., 430-436; 24.723-746; comoção: *Il.* 6.390-502; aflição: *Il.* 22.405-515; lamentação: *Il.* 24.710-59. Cf. MURRAY, 2007, 121.

**περὶ Ἑκάβην:** *Il.* 22.79-89, 405 ss., 430-436; 24.747-760. Mulher de Príamo, rainha de Troia. Ela viu quase todos os seus filhos perecerem e foi escravizada. Eurípides conta os infortúnios dela na tragédia homônima. Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 84, n. 108.

**535b7** περὶ Πρίαμον: *Il.* 22.33-78; 24.144-717. Rei de Troia e pai de Heitor. Ele morre quando os gregos invadem a cidadela. Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 84, n. 108.

**535c4** τὸ τεκμήριον: a prova que Íon recebeu de Sócrates pode ser a oração “τῶν περὶ Ἀνδρομάχην ἐλεινῶν τι ἢ περὶ Ἑκάβην ἢ περὶ Πρίαμον”, já que ele aproveita o termo “ἐλεινῶν” para começar a sua resposta, dando prova clara disse quando descreve a sua reação ao falar versos lamentosos. Como veremos, esse choro é transmitido para os espectadores, torna-se um meio para Íon adquirir dinheiro. O problema de uma emoção extrema é que a alma acredita estar diante do mais evidente e verdadeiro, isso que lhe causa a extrema emoção; cf. *Phd.* 83c5.

**ἀποκρυψάμενος** (← ἀποκρύπτω ← ἀπό + κρύπτω): particípio aoristo, marca uma concordância com o pedido de Sócrates em 535b1 (ou uma obediência, como vê Murray (1996, p. 122)). Literalmente: eu falarei não escondendo nada (I will speak by not holding back anything).

**535c6** ὀρθαὶ αἱ τρίχες, καρδία πηδᾷ: *Il.* 24.359: o cabelo do corpo de Príamo se arrepia e o coração acelera de medo. *Il.* 22.461: Andrômaca vaticina a morte de Heitor. Íon descreve os comportamentos de piedade (ἔλεος) e de medo (φόβος) com um léxico tradicional: *Il.* 1.413-416, 17.695-696, 23.396-397; *Od.* 2.81, 4.704-705, 10.247-248, 11.55, 20.348-349, 24.438. Lágrimas como comportamento de piedade: *Il.* 6.405, 8.245, 22.405-409, 460-461, 23.105-110, 24.358-360, 503; *Od.* 16.213. Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 85-6, n. 110; FLASHAR, 1958, p. 68-72. Murray (1996, p. 122) indica uma possível influência de Górgias (*Hel.* 9) para

o fenômeno que esta passagem inteira descreve (e talvez até sobre a teoria da *κάθαρσις* em Aristóteles).

**535d1 τότε τοῦτον τὸν ἄνθρωπον, ὃς ἄν:** combinação de ἔμφρονα εἶναι τότε ἄνθρωπον ὅταν (ou ἔμφρονα εἶναι ἄνθρωπον τότε ὅταν) e ἔμφρονα εἶναι τοῦτον τὸν ἄνθρωπον ὃς ἄν. Cf. RIJKSBARON, 2007, p. 181.

**535d2 ἐσθῆτι ποικίλῃ, χρυσοῖσι στεφάνοις:** descrição similar foi feita por Íon em 530d8 e outra será feita em 541c1, embora aqui Sócrates use coroas de ouro (plural) e acrescente a descrição das vestes. Se a coroa era o símbolo da vitória em uma competição, Sócrates pode estar enfatizando a suposta imagem da capacidade de Íon. Cf. RIJKSBARON, 2007, p. 182.

**535d3 θυσίαις καὶ ἐορταῖς:** sacrifício em que se fazia subir ao céu a fumaça da carne queimada das vítimas para que chegasse aos deuses. Os ἐορταῖς ocorriam geralmente durante as solenidades festivas, relaciona-se ao termo “ἔρανος”: banquete em que cada um contribui com uma cota. Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 86, n. 111.

**535d4 ἐν δισμυρίοις ἀνθρώποις:** não há outra indicação do número de participantes nas apresentações rapsódicas, explica Murray (1996, p. 122).

**535d5 ἐστηκώς** (← ἵστημι): indica a posição de Íon entre os 20.000 homens, cuja indicação é também visual, com o verbo no meio do sintagma dos espectadores.

**535d5 φίλοις** (← φίλος): adjetivo usado para designar uma característica de Zeus, também usado no sentido de bem-disposto, amigável, solidário, cf. *Lg.* 865a5, 876e6; *Mx.* 243e5; *R.* 414b3; *Smp.* 221b4. Cf. RIJKSBARON, 2007, p. 183.

**535d6 Οὐ μὰ τὸν Δία:** negação enfática e formular, cf. 533a6 οὐ μὰ τὸν Δία.

**ὥς γε πάληθές εἰρῆσθαι:** não é “dizer a verdade”, segundo Riksbaron, pois ὥς + infinitivo não tem valor objetivo; nem εἰρῆσθαι significa dizer, mas “se a verdade fosse dita” ou “na medida em que a verdade pode ser dita”. Outros exemplos de ὥς + εἰρῆσθαι: *Euthd.* 307a1; *Grg.* 462b8; *Prt.* 339e3. A resposta de Íon é cautelosa, pois como ficará claro ele não pode estar fora de si inteiramente, já que ele precisa manter a atenção na sua plateia (535e4). Cf. RIJKSBARON, 2007, p. 183-4.

**535e2 ἀπὸ τοῦ βήματος:** Pnyx era o lugar por excelência, pois era o lugar da ἐκκλησία. Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 86, n. 114; RIJKSBARON, 2007, p. 183.

**κλάοντάς, δεινὸν ἐμβλέποντας/ε3 συνθαμβοῦντας:** os poderosos efeitos emocionais da poesia, que estão presentes em uma antiga tradição, tal como em *Od.* 1.336: Penélope chora,

enquanto escuta as canções de Fêmeo; *Od.* 8.83-95, 521-34: Odisseu cai em lágrimas por causa das canções de Demódoco. De acordo com Heródoto (6.21), o poeta trágico Frínico dramatizou a captura de Mileto tão visualmente que a audiência inteira foi movida para as lágrimas e o multaram por lembrá-los dos seus infortúnios. Murray (1996, p. 123) ainda inclui *Helena* de Górgias como uma tentativa de racionalizar e analisar o poder emotivo da poesia. Também *R.* 605d3-5. Além disso, ela considera uma inovação da tradição em Platão, não é apenas quem escuta que é carregado, mas também o intérprete.

**535e3 συνθαμβοῦντας** (← συνθαμβέω): hápax, embora συμπάσχω denote o mesmo sentido, cf. *R.* 605d4.

**535e5 καθίσω, κλαύσομαι**: καθίζω + participio de κλάειν parece ser um tipo idiomático e especialmente frequente no grego tardio, explica Rijksbaron (2007, p. 184).

**535e7-536e1**: segunda parte da imagem do entusiasmo. Ênfase do princípio fundamental presente nos dois trechos: ὁ θεὸς ἔλκει τὴν ψυχὴν τῶν ἀνθρώπων. É incluído também o último nível: os espectadores. Em todos os níveis se estabelece uma relação um para um que vai do deus até o espectador. Os que são atraídos por Homero, não sofrem interferência de Orfeu ou Museu, pois obedecem à sutil melodia que ouvem de Homero que, por sua vez, transmitiu do deus.

**536a1 ὁ δὲ θεὸς/ἔλκει τὴν ψυχὴν**: antecipa a ψυχαγωγία na retórica, cf. *Phdr.* 261a7-8, 271c10.

**536a4 χορευτῶν**: a ênfase na dança em 534a-b e 536c5; Cf. *Lg.* 654a1, 9, b1, 665a4, b6; *R.* 373b7; Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 86, n. 116; MURRAY, 1996, p. 124.

**536a8 κατέχεται, ἔχεται**: conexão etimológica dos dois verbos que joga com a raiz comum “ἔχω” (κατέχεται ← κατὰ + ἔχω). Cf. 533e7 κατεχόμενοι.

**536b3 ἐξ Ὀρφέως**: cf. 533c1 περὶ Ὀρφέως (κιθαρωδός).

**ἐκ Μουσαίου**: lendário cantor, poeta e sacerdote da Trácia, que iniciou os mistérios Elísios. Era filho ou seguidor de Orfeu. Cf. *R.* 364e3. A ele são atribuídos cantos e poemas religiosos, embora Museu seja um nome em torno do qual se agrupem versos oraculares. Capuccino (2005, p. 87, n. 117) destaca que, com exceção do Hino a Deméter, seus outros trabalhos podem ser espúrios. Cf. MURRAY, 1996, p. 124.

**536b4 οἱ δὲ πολλοὶ ἐξ Ὀμήρου κατέχονται τε καὶ ἔχονται, ὧν σύ, ὦ Ἴων, εἷς εἷς καὶ κατέχει ἐξ Ὀμήρου/καὶ ἐπειδὴν**: Rijksbaron (2007, p. 186) sugere uma alteração na pontuação que reflete

a dependência exclusiva de Íon em relação a Homero. Na edição tradicional temos: “οἱ δὲ πολλοὶ ἐξ Ὀμήρου κατέχονται τε καὶ ἔχονται. ὧν σὺ, ὦ Ἴων, εἰς εἷ καὶ κατέχει ἐξ Ὀμήρου”. Ele objeta que o ponto final antes de ὧν tornaria Íon dependente também de Orfeu e Museu, o que no aspecto pragmático é incorreto. Com a modificação na pontuação, a oração “καὶ κατέχει” atribui a Íon a declaração geral anterior e explica porque Sócrates considera Íon entre οἱ πολλοί. O termo “καὶ” antes de “κατέχει” corresponde ao “καί” antes de “ἐπειδὴν”. “Καὶ κατέχει ἐξ Ὀμήρου” é uma instância de “οἱ δὲ πολλοὶ ἐξ Ὀμήρου κατέχονται”, enquanto que “καὶ ἐπειδὴν μὲν τις/ἄδη, καθεύδεις/, ἐπειδὴν δὲ τούτου τοῦ ποιητοῦ φθέγγεται τις μέλος ἐγρήγορας” exemplifica “ἐξ Ὀμήρου/ἔχονται” (ib., loc. cit.).

**536b6 ἄδη** (← αἰδῶ): αἰδῶ + genitivo: cantar algo de, procedente de. Assim, Rijksbaron (2007, p. 187) sugere que του ποιητοῦ satisfaz a regência do verbo, sem precisar recorrer ao termo “μέλος”, em 536b7, o que produziria um estranho hipérbato. Opinião divergente é a de Murray, cf. MURRAY, 1996, p. 124.

**536c1 τέχνη οὐδ’ ἐπιστήμη**: segunda ocorrência dos dois termos em dupla.

**536c2 κατοκωχῆ** (← derivada de κατέχω): única ocorrência no diálogo, de apenas outra no *corpus*, em *Phdr.* 245a2. Nesse último, designa a terceira forma de *μανία*. Cf. 533e7 κατεχόμενοι; CAPUCCINO, 2005, p. 87, n. 117; MURRAY, 1996, p. 125; RIJKSBARON, 2007, p. 187.

**536c3 αἰσθάνονται** (← αἰσθάνομαι ← αἶνω): o termo primitivo denota perceber, tanto pelos olhos quanto pelos ouvidos; com genitivo (τοῦ μέλους), escutar, dar ouvidos, obedecer, cf. *DI, LSJ*. O termo derivado especifica o sentido: perceber, sentir, ouvir, entender, compreender, ter noção, cf. *DI*. Formação similar ocorre no latim entre os termos “audio” e “oboedio”, cf. *EDG. LPR* coloca-o em oposição ao verbo “γινώσκω”. A partir do termo derivado formam-se termos filosóficos, tais como “αἰσθησις”, “αἰσθητός”, “αἰσθητικός”.

**536c7 τούτου**: é antecedente da sentença “ὃ μ’ ἐρωτᾷς, δι’ ὅτι σὺ περὶ μὲν Ὀμήρου εὐπορεῖς, περὶ δὲ τῶν ἄλλων οὐ”, explica Rijksbaron (2007, p. 187-8). O genitivo depende de τὸ αἶτιον, que é o sujeito de ἐστί. E, por fim, “ὅτι οὐ τέχνη ἀλλὰ θεία μοῖρα Ὀμήρου δεινὸς εἶ ἐπαινέτης”, é complemento predicativo de “τὸ αἶτιον”.

**536d1 ὃ μ’ ἐρωτᾷς**: retoma 532b7-c3.

**536d3 ἐπαινέτης**: primeira de duas ocorrências, outra em 542b4; e mais duas do verbo “ἐπαινέω”, em 536d6, 541e2. Encerra-se aqui a questão iniciada em 531a1-2. Além de ser o termo que encerra a fala de Sócrates sobre o entusiasmo, encerra também o próprio diálogo. Para Capuccino (2005, p. 88, n. 119), ἐπαινέτης é a palavra-chave do diálogo, pois fornece um sentido aos termos genéricos usados para se referir ao fazer do rapsodo. Murray (1996, p. 125) considera que ἐπαινέτης não denota apenas um elogiador, louvador, admirador (tal como em *Prot.* 309a6, *R.* 606e1), pois está de algum modo relacionado com a atividade do rapsodo (recitar e comentar), embora essa relação é deixada de modo obscuro por Platão, impossibilitando uma especificidade maior. Cf. RIJKSBARON, 2007, p. 188.

**536d4 μὲν, μεντᾶν** (← μέντοι): a construção com “μέντοι”, explica Rijksbaron (2007, p. 188-90), é diferente de “ἀλλά”, este é usado para substituir proposições falsas por verdadeiras: em A μέντοι B ambos, A e B, são proposições verdadeiras. Normalmente, B é uma negação criada pela expectativa levantada por A; o que importa mais é o desequilíbrio entre elas: a falando, coloca mais valor a B do que a A. Assim, neste caso, μέντοι contesta uma expectativa maior que possa ter surgido em Sócrates ao escutar de Íon: σὺ μὲν εὖ λέγεις. Enquanto que “μέντοι” coloca um valor maior a B, “ἀλλά” substitui A por B e “δέ” balanceia ambas as ideias. Cf. *Ap.* 20d5; *Cra.* 402a1; *Euthd.* 286d1; *Tht.* 146d6.

**536d6 μαινόμενος** (← μαίνομαι ← μαίνω): única ocorrência do termo no diálogo, que denota enfurecer-se, ficar fora de si, exitar-se, cf. *EDG. LPR* cita esta passagem do *Íon* e outra do *Phdr.* (245a8) no sentido de inspiração poética. Pela rejeição enfática de Íon, pode-se supor que o sentido do termo seja de louco, delirante. Capuccino (2005, p. 88, n. 120) explica que ser privado de si equivale a ser louco no imaginário religioso da antiga Grécia. Assim, ao colocar μαινόμενος ao lado de κατεχόμενος, Íon compreende todo o processo descrito por Sócrates de possessão como uma loucura. Sobre o termo “κατεχόμενος” na fala de Sócrates, cf. 533e7 κατεχόμενοι.

**καὶ μὴν ἐθέλω/ἀποκρίνη τόδε**: gramaticalmente e dramaticamente similar ao trecho 530e9-a1. A partir daqui começa a segunda parte da refutação e retorna-se ao assunto da arte.

**536e1-541e1**: retomada do assunto sobre a arte, embora se foque agora em quem sabe se Homero fala corretamente ou não sobre uma determinada arte. Determinação de unidade de cada arte: um auriga sabe se Homero fala corretamente ou não acerca da condução, pois ele

reconhece na arte toda a possibilidade de trabalho daquela arte (537c1-538a1). Conclusão: a mesma arte reconhece o mesmo (538a1-b1). A partir dessa hipótese, toda avaliação de se Homero fala ou não corretamente sobre uma arte cabe apenas àquele que detém a arte. Em relação a Íon, o que ele sabe do que Homero fala, ou a sua hipotética arte, para avaliar se Homero fala corretamente ou não? Trecho marcado por todas as citações de Homero (537a8-b5, 538c2-3, 538d1-d3, 539a1-b1, 539b4-d1).

**536e3** εὖ ἴσθι: expressão usada em sentido absoluto, marca uma forte asseveração, que evidencia Íon como um sofista, explica Rijksbaron (2007, p. 193). Também é usada como resposta em 541b4; *Euthd.* 274a e *Hip.Ma.* 278c.

**536e6** καί: expressa surpresa e indignação diante de pronome interrogativo, explica Murray (1996, p. 126).

**537a1** πολλαχοῦ, πολλά: duas formas de πολλ-, tal como em: *Lg.* 639d8; *Phil.* 41a7; *Sph.* 251b3. Sugerindo uma leitura que segue S F, Rijksbaron (2007, p. 194) indica preferência pelo T W por causa da separação entre πολλαχοῦ e πολλά por Ὅμηρος, concedendo ao termo “πολλαχοῦ” uma proeminência. Isso parece apropriado, desde que Sócrates mencionará muitos lugares onde Homero fala sobre τέχνη. Para paralelos desse hipérbato: *Cri.* 121a9; *Men.* 85c10; *R.* 598d7.

**537a4** ἐγὼ/ἐγώ: repetição em um breve intervalo, exprime a urgência em comprovar a própria sabedoria e, conseqüentemente, a vaidade do rapsodo, analisa Capuccino (2005, p. 89, n. 124).

μέμνημαι: outras duas ocorrências em 540a2, a3; e três ocorrências do verbo “ἐπιλανθάνω” em 539e7, e8, 540a1.

**537a6** ἐν τῇ ἵπποδρομίᾳ τῇ ἐπὶ Πατρόκλῳ: provavelmente era o título do trecho citado da *Iliada*, que narra a corrida de bigas em honra a Pátroclo, morto por Heitor debaixo dos muros de Troia, para o qual os Aqueus celebraram jogos fúnebres. Capuccino (2005, p. 89-91, n. 125) explica que a divisão em livros não tinha ocorrido até o período alexandrino. No período de Platão, as seções do poema eram identificadas pelos seus assuntos, tal como: τεichoμαχία, em 539b2; λιταί, *Hip.Mi.* 364e8; *Cra.* 428c3; Ἀλκίνου ἀπόλογος, *R.* 614b2.

**537a8-b5**: *Il.* 23.335-40. Aristóteles teria reversas sobre esse livro por causa da mudança de características de Aquiles, que rompe a unidade do personagem. O herói assume uma espécie de função de juiz de paz e parece esquecer a ira pela morte de Pátroclo, analisa Capuccino

(2005, p. 89-91, n. 125). Neste trecho, Nestor dá conselhos ao seu filho, Antíloco, sobre como conduzir bem a biga ao redor do ponto de virada e vencer a corrida. Xenofonte cita a mesma passagem (*Simpósio*, 4.6) como um exemplo de informação técnica que pode ser transmitido como conhecimento. A citação é exatamente os versos 335-337, onde Nicérato afirma saber muitas coisas do que Homero fala em sua obra por tê-las aprendido do poeta, como Íon aprendeu do poema a arte do estrategista. E de poder melhorar aqueles que se comportam como ele e seguem os seus conselhos. Entre os assuntos que Nicerato presume ter conhecimento, são mencionados a arte de governar e ser parecido com Aquiles, Nestor e Odisseu. As referências que Platão faz a Homero e a outros autores da tradição e aos seus contemporâneos são de dois modos: alusão, citação direta ou indireta (testemunho) que enriquece o contexto, completa e dá um novo sentido ao quadro no qual é inserido; e o re-uso linguístico, citação que simplesmente se baseia em um patrimônio comum e não beneficia o texto. Sobre os versos que seguem: a primeira linha difere-se um pouco do texto recebido por nós, enquanto que os versos 336-340 coincidem exatamente.

<i>Il.</i> 23.335-40		<i>Íon</i> 537a7-b5
Αὐτὸς δὲ κλινθῆναι ἐϋπλέκτω ἐνὶ δίφρῳ	335	Κλινθῆναι δέ, φησί, καὶ αὐτὸς ἐϋξέστω ἐνὶ δίφρῳ
ἧκ' ἐπ' ἀριστερὰ τοῖν· ἀτὰρ τὸν δεξιὸν ἵππον	336	ἧκ' ἐπ' ἀριστερὰ τοῖν· ἀτὰρ τὸν δεξιὸν ἵππον
κένσαι ὁμοκλήσας, εἴξαι τέ οἱ ἡνία χερσίν.	337	κένσαι ὁμοκλήσας, εἴξαι τέ οἱ ἡνία χερσίν.
Ἐννύσση δέ τοι ἵππος ἀριστερὸς ἐγχριμφθήτω,	338	ἐν νύσση δέ τοι ἵππος ἀριστερὸς ἐγχριμφθήτω,
ὥς ἄν τοι πλήμνη γε δοάσσεται ἄκρον ἰκέσθαι	339	ὥς ἄν τοι πλήμνη γε δοάσσεται ἄκρον ἰκέσθαι
κύκλου ποιητοῖο· λίθου δ' ἀλέασθαι ἐπαυρεῖν,	340	κύκλου ποιητοῖο· λίθου δ' ἀλέασθαι ἐπαυρεῖν.

**Na linha 335:** (i) Platão insere “φησί”, que rompe a métrica do verso, embora o adapte ao contexto. Trata-se de um parêntese; (ii) “κλινθῆναι” é infinitivo usado como imperativo, tal como: κένσαι, εἴξαι, ἀλέασθαι; (iii) “καὶ αὐτὸς” inserido também para adaptação no contexto; (iv) “τοῖν” refere-se aos dois cavalos; (v) troca formular simples entre ἐϋπλέκτω e ἐϋξέστω. “ἐϋπλέκτω” é atestado apenas uma única vez em *Il.* 23.115, onde uma variante também aparece (ἐυπλεκέας), em 23.436; ἐϋξέστω é usado em *Il.* 16.402; *Od.* 17.602, 24.408. Cf. *ib.*, loc. cit.). Sobre o texto de Homero em relação à edição do *Íon*, cf. RIJKSBARON, 2007, p. 37-48.

**537c1 ὀρθῶς:** provavelmente não é apenas uma variante de εὖ e καλῶς, mas corretamente, i. e., em conformidade com o original, tal como em *Lg.* 668b4-b7. Ainda: ὀρθῶς tem precedência sobre outras qualidades, tal como em 668d1. Cf. 532b5 κριτὴν ἱκανόν; CAPUCCINO, 2005, p. 92, n. 126; RIJKSBARON, 2007, p. 195.

**537c5 οὐκοῦν**: do tipo I.3, cf. 531d11 οὐκοῦν. Ao retomar o assunto da arte, Sócrates retoma o uso do termo, que foi usado extensivamente na primeira parte da refutação.

**ἐκάστη τῶν τεχνῶν**: as atividades listadas como exemplos de τέχναι são algumas das tradicionais: condução de carros, pilotagem, medicina, carpintaria, aritmética, pesca, vaticinação. Na *Od.* 17.383-5, encontram-se o vaticinador, o médico, o carpinteiro e o poeta divinamente inspirados, sendo apresentados como δημιουργοί. Cícero, quando procurando por paralelos de artes divinatórias, fala do médico, do piloto, do general e do governante como exemplos típicos de artesões, comenta Murray (1996, p. 127).

**537d1 οὐκοῦν**: do tipo II.2, cf. 531d11.

**κατὰ πασῶν τῶν τεχνῶν**: ocorre de novo em: 538a1-2. Enquanto a ideia na preposição “περί” é de todos os lados, “κατά” denota que Sócrates atravessará as artes, i. e., os princípios em jogo no diálogo estendem-se a todas as τέχναι. Cf. *Chrm.* 169a5; *Hip.Mi.* 368a8; *Phd.* 70d7-8; *Sph.* 253b5; CAPUCCINO, 2005, p. 93, n. 130; RIJKSBARON, 2007, p. 195-6.

**537d4 ὥσπερ ἐγώ/d5 ὅταν/d6 οὕτω καλῶ/e1 οὕτω καὶ σύ**: o primeiro οὕτω sumariza a oração ὅταν; o segundo οὕτω, responde ao ὥσπερ. Cf. RIJKSBARON, 2007, p. 202.

**537d1 ἃ τῇ ἐτέρᾳ/d2 τῇ ἐτέρᾳ/d3 ἐτέραν/d4 ἐτέραν/d5 ἐτέρων/d6 ἐτέρων, ἄλλην/e1 ἄλλην/e2 ἐτέραν/e3 ἐτέραν/e6 αὐτῇ/e7 τὰ αὐτά, ἄλλη/e8 αὐτῇ/538a2 αὐτῇ/a3 ἐτέρᾳ/a4 αὐτά, ἄλλη, ἕτερα**: desconcertante uso de ἕτερος e ἄλλος, ignorado pelos comentadores, avalia Rijksbaron (2007, p. 196-200). Ainda que ἕτερος e ἄλλος expressem outro, eles, em princípio, têm distintos usos. Geralmente, “ἕτερος” ocorre em pares naturais, referindo-se a uma ou outra entidade de uma classe dupla, acompanhado pelo artigo: ἡ ἐτέρα χεῖρ, ὁ ἕτερος ὀφθαλμός, τὸ ἕτερον σκέλος. “Ἄλλος”, por outro lado, refere-se a qualquer outra entidade fora de todas as entidades de alguma classe, assim: ἄλλη χεῖρ denota outra mão ou braço pertencente a qualquer outro, fora de pares naturais e sem o artigo. Geralmente, “ἕτερος” envolve contraste entre qualquer um de dois membros individuais de uma classe ou entre duas classes, ocorrendo frequentemente em cada caso acompanhado por um genitivus comparisonis ou uma construção com ἤ. Exemplos entre dois membros individuais: *Euthphr.* 8b5; *Phd.* 102e3, 103d2; *Sph.* 257d11-12; *Tht.* 184c3. Outro caso é quando “ἕτερος” envolve, também com um genitivus comparisonis, um contraste entre um único membro e outros de uma classe vistos coletivamente, este geralmente referido pelo plural ἄλλοι: *Chrm.* 171a8; *R.* 346a2, 438d1. Esse último exemplo claramente mostra que existe uma diferença semântica fundamental atrás dos



vários usos de ἕτερος e ἄλλος: enquanto “ἕτερος” destaca diferenças, “ἄλλος” destaca similaridades. Assim, ἄλλος e ἕτερος podem ser usados simultaneamente, como em *Sph.* 239d7. Em discussões dialéticas ou ontológicas especializadas, explica Rijksbaron (ib., loc. cit.), (τὸ) ἕτερον é oposto, geralmente, a τὸ αὐτό, tal como em *Prm.* 148a7; *Tht.* 159b1. Ainda em *Prm.* 164b8, argumenta-se que para algo ser ἄλλος deve ser ἕτερος. Ἄλλος é usado no singular predominantemente sem artigo, como um adjetivo pronominal com τις, οὐδεὶς ou mais raramente como um pronome independente. Em ambos os casos, um genitivus partitivus está presente. Pode também ocorrer com uma construção comparativa com ἢ, tal como em: *Euthphr.* 8b5; *Grg.* 458a6–7; *Phd.* 72e5, 78c4, 99b3. Ἄλλος expressa com artigo uma relação partitiva do substantivo em relação a si mesmo, tal como em *Euthphr.* 16a3. Embora existam diferenças importantes entre ἕτερος e ἄλλος, em muitos contextos, especialmente aqueles de caráter não especializado, avalia Rijksbaron (ib., loc. cit.), essas diferenças são ofuscadas. Nesses casos, ἄλλος invade o uso de ἕτερος, notavelmente quando estão envolvidos pares e séries não-articulares, tal como em: *Alc. I* 116e9; *Chrm.* 157e6; *Clit.* 409c2; *Cra.* 394c3; *Lg.* 872a1; *Phdr.* 239B1; *Plt.* 262a3, 288d4; *R.* 342a6, 439b10; *Smp.* 196e6. Nesses casos, Rijksbaron (ib., loc. cit.) vê um uso livre de ἕτερος e ἄλλος, provavelmente em uma variação do fraseado. Nesta passagem, ele avalia, o adjetivo central é “ἕτερος”, nela encontram-se dez ocorrências, contra quatro de ἄλλος. Com ou sem artigo, ἕτερος aparece predominantemente em pares opondo uma τέχνη ou ἐπιστήμη a uma diferente τέχνη ou ἐπιστήμη, como em d1-2, d3-4, d5-6, e-2-3. O artigo aparece duas vezes em 536d1–2 no par τῇ ἐτέρᾳ/τῇ ἐτέρᾳ. Os artigos referem-se respectivamente de volta ao par κυβερνητικῇ/ιατρικῇ em c6–7 e ιατρικῇ/τεκτονικῇ em c8. Com as palavras “τόδε δέ/ἀπόκριναι”, em d2-3, Sócrates passa adiante as τέχναι em geral, sem o uso dos artigos. Nesse caso, ἐτέραν/ἐτέραν são usados predicativamente. Em e4, é possível notar que a paridade de ἕτερος é lexicalmente reforçada pela expressão ἀπ’ ἀμφοτέρων. As duas últimas ocorrências, sendo uma delas articular, ocorrem em 538a3–4, onde são opostos a mesma forma de ὁ αὐτός. Igualmente ao termo “ἕτερος”, o termo “ἄλλος” aparece uma vez em d6-e1, em par, sem o artigo e usado predicativamente. Ἀλλην/ἄλλην τέχνην é usado para estressar a similaridade de várias τέχναι, i. e., por todas serem diferentes, existem ainda outras τέχναι. Igualmente ao termo “ἕτερος”, “ἄλλος” é oposto duas vezes ao sintagma “τῇ αὐτῇ”, em e7 e 538a4, mas diferentemente, não

há o artigo, sendo uma forma adjetiva pronominal indefinida: alguma outra τέχνη. Por fim, em 538a4, ἄλλη denota a ideia de que ἑτέρα τέχνη é certamente ainda uma τέχνη.

**537d5 ἡ μὲν/d6 ἐπιστήμη, ἡ δὲ/e2 ἐπιστήμη εἴη τις:** ἐπιστήμη deve ser apresentada como sujeito com ἡ μὲν/ἡ δὲ e como predicado (ἡ μὲν/ἡ ἐπιστήμη). De modo similar à construção com τέχνην em 537d6, embora ela seja objeto direto de καλῶ. Para Rijksbaron (2007, p. 201-2), no trecho 537d2-e8, os conceitos “τέχνη” e “ἐπιστήμη” são conceitos gerais, mantidos e tratados separadamente. Assim, o argumento de Sócrates, embora pretenda discutir as τέχναι (537d1), muda de plano e começa por distinguir duas ἐπιστήμαι quaisquer (537d3), depois correspondentes a essas, outras duas τέχναι quaisquer (537d6), colocando ἀριθμητική como uma ilustração (537e6-7). Então, quando ele retorna as τέχναι (538a1), segue a ordem inversa, utilizando os conhecimentos adquiridos na discussão das ἐπιστήμαι. Sócrates começa por distinguir τέχναι de um modo geral (538a2-7), em seguida, vira para a suposta τέχνη de Íon (538b1-5) e termina concluindo que se a específica τέχνη de Íon é diferente de outras τέχναι, é também correspondente a uma específica ἐπιστήμη.

**537e3 ὁπότε γε:** inferência causal. Depois da oração principal, Sócrates convenientemente esquece que acabou de apresentar o conteúdo de ὁπότε γε como uma pura hipótese. Cf. *La.* 196d5; *Lg.* 655a3; *Phd.* 84e2. Cf. RIJKSBARON, 2007, p. 202-4.

**εἰδέναι** os principais verbos conectados com ἐπιστήμη são εἰδέναι e ἐπίστασθαι. Cf. *Chrm.* 172c7; *La.* 198d2; *Phd.* 75d9; *Th.* 196e10. Nota-se também que τέχνη aparenta ter um verbo próximo, a saber, γινώσκειν. Logo depois de ter usado ἐπιστήμη e εἰδέναι, Sócrates muda para γινώσκειν quando começa a falar sobre a arte da aritmética em 537e4. A relação entre ambos já ocorreu em 531d12-e4, e se repete ainda em: 538a1-c5, 538c5, 537c2-d2, 540d6-e7. É em 537c5 que a relação entre τέχνη e γινώσκειν é explicitamente estabelecida: οὐκοῦν ἐκάστη τῶν τεχνῶν ἀποδέδοται τι ὑπὸ τοῦ θεοῦ ἔργον οἷα τε εἶναι γινώσκειν. Cf. *Plt.* 269e3; *R.* 402b7, 527b7-8; *Sph.* 253b3; *Th.* 149e1; RIJKSBARON, 2007, p. 202-4.

**537e6 εἴ σε ἐγὼ ἐροίμην εἰ:** primeira de três questões hipotéticas ou ficcionais, pelas quais Sócrates ou dá a palavra a si mesmo e se pergunta, como aqui e em 540e1; ou dá a palavra ao interlocutor, mas é ele quem coloca a questão, como em 538d7; ou um terceiro caso que não ocorre no *Íon*, quando ele dá a palavra a um anônimo, um τις, tal como em *La.* 192a8. Em todas essas questões, explica Rijksbaron (2007, p. 204-7), há uma prótase introduzida por εἰ,

seguida ou por um verbo optativo ou por uma oração no passado. No primeiro caso, a oração principal normalmente compõe-se com optativo + ἄν (construção contrafactual) e o verbo da prótase é predominantemente uma forma de ἐρωτᾶν ou ἐρέσθαι, exceto em *Smp.* 204e2, onde se usa o verbo “πυνθάνοιτο”. As questões hipotéticas permitem com que Sócrates torne mais fácil ao interlocutor responder à pergunta, apresentando-lhe uma pergunta similar, como um modelo. Cf. *Euthd.* 291e4; *Men.* 72b3. Às vezes o interlocutor admite a dificuldade da questão original, tal como em: *Smp.* 204d8. Nessas questões, os assuntos são emprestados de um domínio de conhecimento relacionado ao da discussão à mão, mas o domínio pode ser também muito diferente, tal como em *Men.* 72b1. A passagem ilustra-se assim: perguntando hipoteticamente a Íon sobre a arte aritmética, usando os dedos como exemplo, Sócrates pede, em seguida, que Íon aplique o resultado a todas as artes, 538a2. Seguem-se comumente, a partir dessas questões, expressões como οὕτω σοι (καὶ σοί) δοκεῖ, πειρῶ καὶ σύ, tal como em: *Euthphr.* 12d5-e1, *Men.* 72c5, *Thi.* 203b1, embora nem sempre estão presentes, como em: *Euthd.* 291e4. Por serem introduzidas por ὥσπερ ἂν εἰ, em vez de apenas εἰ, essas questões baseiam-se na exploração de similaridades, tal como em *Euthd.* 291e4; ὥσπερ ἂν εἰ em *Alc. I* 126a6.

**538a1 τοῖνυν:** enquanto τοι atrai a atenção do interlocutor, νυν denota que quem fala está chegando ao ponto, i. e., εἰπέ, εἰ κατὰ πασῶν τῶν τεχνῶν. O escopo do termo “τοῖνυν” é a expressão inteira de εἰπέ, εἰ, não apenas a oração relativa. Cabe lembrar que tal ponto já tinha sido atingido antes, em 537d1, mas foi deixado em aberto porque algumas questões preliminares precisavam ser colocadas.

**538a5 οὐκοῦν:** do tipo II.3, cf. 531d11 οὐκοῦν.

**ταύτης τῆς τέχνης τὰ λεγόμενα ἢ πραττόμενα:** notável uso do genitivo e do participio, avalia Rijksbaron (2007, p. 208). O sintagma “ταύτης τῆς τέχνης” deve ser tomado como um genitivus subiectivus ou auctoris com τὰ λεγόμενα ἢ πραττόμενα, sugerindo que a τέχνη, ela mesma, fala e age.

**538b1 πότερον/σὺ κάλλιον γνώσει ἢ ἡνίοχος:** repetição do ad hominem de 537d, avalia Capuccino (2005, p. 93, n. 135). Cf. 531a6, 540b6, onde πότερον está ausente.

**538b4 ῥαψωδική τέχνη:** primeiro uso do termo “ῥαψωδική”, a arte dos rapsodos. Inicialmente Sócrates parece conceder que exista esse tipo de arte, embora mais adiante ele negará todas as possibilidades de defini-la (540b3-5). Murray (1996, p. 127) sugere que o

procedimento de Sócrates indica que a atividade do rapsodo de fato não pode propriamente ser chamada de τέχνη. Seguindo a linha de Murray, Rijksbaron (2007, p. 208) considera que a inclusão de ἡ ῥαψωδική τέχνη ocorre pelo bem do argumento, como em 532c8 com o termo “ποιητική”. Como não existiu ποιητική τέχνη, não existirá a fortiori uma ῥαψωδική τέχνη.

**538b7 Μαχάονι:** Macaão foi filho de Asclépio e médico do exército grego em Troia, em *Il.* 11.518. Cf. MURRAY, 1996, p. 127-8.

**538b8 Ἑκαμήδη:** Hecamede foi dada a Nestor como prêmio, depois do saque dos Tenedos, em *Il.* 11.624-7. Cf. MURRAY, 1996, p. 127-8.

**πίνειν δίδωσι:** a citação que se segue é uma fusão de três linhas, i. e., *Il.* 11.630, 639-40. Platão cita o mesmo episódio em *R.* 405e-406a3, embora troque Macaão e Hecamede por Eurípilo e Pátroclo, cf. MURRAY, 1996, p. 127-8. As edições variam entre duas formas textualmente aceitáveis de πίνειν, essa, ou πιεῖν. Enquanto o primeiro verbo coloca ênfase sobre a ação concluída, o segundo, sobre o processo da ação. Rijksbaron (2007, p. 209) sugere a forma “πίνειν”, marcando o processo da ação, seguindo o texto homérico que possui, logo após o trecho citado, um presente infinitivo. Cf. *Il.* 11.642;

**538c2-c3:** famosa preparação da bebida de Circe, destinada aos deuses, com propósitos terapêuticos, em *Il.* 11.639-640. O termo grego que designa essa bebida é “κυκεών”, que literalmente significa mistura, bebida composta, poção. O vinho de Prâmnio recebeu esse nome por conta de uma montanha na ilha de Ícaros, onde era obtido um vinho seco e forte; por outro lado, depois de se tornar um tipo particular de videira; ainda outros indicam que o vinho provinha da região de Éfeso. A mistura está presente na forma do texto, quando Sócrates mistura os versos.

<i>Il.</i> 11.630, 639-640		<i>Ion</i> 538c2-c3
Οἶνω Πραμνείῳ, ἐπὶ δ' αἶγειον κνή τυρὸν	639	οἶνω πραμνείῳ, φησὶν, ἐπὶ δ' αἶγειον κνή τυρὸν
κνήσσι χαλκείῃ, ἐπὶ δ' ἄλφιτα λευκὰ πάλυνε,	640	κνήσσι χαλκείῃ·
χάλκειον κάνεον, ἐπὶ δὲ κρόμμον ποτῶ ὄψον,	630	παρὰ δὲ κρόμμον ποτῶ ὄψον·

**Na linha 639:** o verso é citado corretamente, coincidindo com a vulgata. O termo “φησὶν” é inserido para adaptar o trecho ao contexto. **Na linha 640:** só o primeiro hemistíquio é citação fiel, completado com a segunda parte do verso 630, no texto platônico. Xenofonte cita de modo exato a segunda parte do verso. A hipótese mais plausível é um erro mnemônico, sendo Platão mesmo quem a sugere: “καὶ λέγει πως οὕτως”. Trata-se de uma troca de fórmula, que deveria ser frequente entre os próprios rapsodos, mesmo que a fórmula constitutiva do verso

seja própria para facilitar a memorização. Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 93-4, n. 136. Sobre o texto de Homero em relação à edição do *Íon*, cf. RIJKSBARON, 2007, p. 37-48.

**538d1-3**: citação de *Il.* 24.80-82, onde Íris, a mensageira de Zeus, desce ao mar em busca de Tétis para que essa possa acalmar o coração de Aquiles e possam restituir o corpo de Heitor. Os poemas reproduzem o mundo tranquilo do pescador em momentos de extrema dor ou durante uma cena de batalha, tal como em *Il.* 16.406-408 e *Od.* 12.251-253. A técnica mnemônica do aedo não é apenas uma memorização mecânica dos versos, mas procede por uma associação de ideias; segue o gosto de um público particular, que deve imaginar a morte e os outros elementos sangrentos narrados não representados. O público desse período provavelmente gostou da linguagem da pesca, associação incomum para a nossa sensibilidade.

<i>Il.</i> 24.80-82		<i>Íon</i> 538d1-3
"Ἡ δὲ μολυβδαίνη ικέλη ἐς βυσσὸν ὄρουσεν,	80	ἡ δὲ μολυβδαίνη ικέλη ἐς βυσσὸν ὄρουσεν,
ἥ τε κατ' ἀγραύλοιο βοὸς κέρας ἐμβεβαυῖα	81	ἥ τε κατ' ἀγραύλοιο βοὸς κέρας ἐμμεμαυῖα
ἔρχεται ὠμηστῆσιν ἐπ' ἰχθύσι κῆρα φέρουσα.	82	ἔρχεται ὠμηστῆσι μετ' ἰχθύσι πῆμα φέρουσα.

**Na linha 81**: ἐμβεβαυῖα por ἐμμεμαυῖα; variante de significado diferente, mas de fácil mudança paleográfica. Refere-se a um ser humano, mas ἐμμεμαυῖα é aqui predicado de um fio, objeto inanimado ao qual é atribuído o desejo de quem o atira. **Na linha 82**: μετ' por ἐπ' e πῆμα por κῆρα; comparando três textos platônicos, segundo Capuccino (2005, p. 94-95, n. 138), um reporta κῆρα, com o qual concordam os textos de Homero. Aristarco, no seu comentário a *Iliada*, sublinha a variação πῆμα em uma edição κατὰ πόλιν, com boa probabilidade de ser a de Atenas, a mesma que deveria ter em mente Platão. Sobre o texto de Homero em relação à edição do *Íon*, cf. RIJKSBARON, 2007, p. 37-48.

**538d5 ἄττα**: cf. 537c1-2, 538c4. κρῖναι/ἄττα λέγει pode indicar os três aspectos que compõe κρῖναι em *Lg.* 669a3, sugere Rijksbaron (2007, p. 210).

**538d7 σοῦ ἐρομένου, εἰ ἔροίό με**: a oração condicional reforça o genitivo absoluto. “εἰ ἔροίό” especifica como a ambígua frase participial deve ser tomada. A frase participial tende a funcionar como um modificador temporal, não somente no discurso narrativo, mas também no discurso interativo. Cf. 537e6 εἴ σε ἐγὼ ἐροίμην εἰ; RIJKSBARON, 2007, p. 210-1.

**538e5 ῥαδίως τε καὶ ἀληθῆ**: coordenação entre advérbio de modo e objeto neutro plural substantiado. Entre eles as diferenças funcionais ofuscam-se, formando uma zeugma leve, explica Rijksbaron (2007, p. 211). Cf. *Phd.* 79d8; *Phdr.* 234e7; *Prt.* 352d4.

**538e7 Θεοκλύμενος:** lendário vaticinador. Sobre a genealogia de Teoclímeneo, cf. *Od.* 15.225-256. Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 95, n. 141.

**539a1-b1:** único passo citado da *Od.* 20.351-357, mencionado também em 535b3 e 539d6. É notável que Sócrates escolha a única passagem em Homero na qual ele descreve uma vaticinação extática. Em outras adivinhações, a vaticinação é praticada pelos meios mais racionais de interpretação, explica Murray (1996, p. 128).

<i>Od.</i> 20.351-357		<i>Íon</i> 539a1-b1
ἄ δειλοί, τί κακὸν τόδε πάσχετε; νυκτὶ μὲν ὕμεων	351	δαιμόνιοι, τί κακὸν τόδε πάσχετε; νυκτὶ μὲν ὕμεων
Εἰλύεται κεφαλαί τε πρόσωπά τε νέρθε τε γοῦνα,	352	εἰλύεται κεφαλαί τε πρόσωπά τε νέρθε τε γυῖα,
Οἰμωγὴ δὲ δέδχε, δεδάκρυνται δὲ παρειαί,	353	οἰμωγὴ δὲ δέδχε, δεδάκρυνται δὲ παρειαί·
Αἶματι δ' ἐρράδαται τοῖχοι καλαί τε μεσόδμαι·	354	
Εἰδῶλων δὲ πλέον πρόθυρον, πλείη δὲ καὶ αὐλή,	355	εἰδῶλων τε πλέον πρόθυρον, πλείη δὲ καὶ αὐλή
Ἰεμένων Ἐρεβόσδε ὑπὸ ζόφον· ἥελιος δὲ	356	ἰεμένων ἔρεβόσδε ὑπὸ ζόφον· ἥελιος δὲ
Οὐρανοῦ ἐξαπόλωλε, κακὴ δ' ἐπιδέδρομεν ἀχλύς.	357	οὐρανοῦ ἐξαπόλωλε, κακὴ δ' ἐπιδέδρομεν ἀχλύς·

**Na linha 351:** o termo “δειλοί” denota desgraçado, infeliz. O termo platônico “δαιμόνιοι” pode assumir um gradiente ora positivo (em relação a um elemento divino) ora negativa (obscurecido, cego pelo deus que se apodera dele). A variante é justificada pelo texto da *Od.* e por um hábito linguístico de Platão. **Na linha 352:** γοῦνα por γυῖα: a variante platônica é baseada em confusão, pois a versão original não se sustentava em um grupo de palavras que formasse uma fórmula de uso corrente, o que a teria preservado. **Na linha 354:** é reportado em todo os textos da *Odisseia.*, falta no Pseudo-Plutarco e, com o verso 353, em Porfírio. São duas as razões possíveis da omissão: a existência de edições reduzidas nas quais esses versos não constavam; uma eliminação voluntária devido, p. ex., ao excesso de pormenores horríveis, que poderiam ter perturbado a sensibilidade de alguns autores. **Na linha 355:** δὲ πλέον por τε πλέον. Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 95, n. 141. Sobre o texto de Homero em relação à edição do *Íon*, cf. RIJKSBARON, 2007, p. 37-48.

**539b2 ἐπὶ τειχομαχία:** provavelmente o título do livro doze da *Iliada*.

**539b4-d1:** longa citação exata de *Il.* 12.200-7, que coincide com o texto da vulgata, a segunda sobre a vaticinação. Vaticínio sobre a tomada do muro dos aqueus pelos troianos. O vaticinador, Polidamante, interpreta a portentosa águia, carregando nas garras uma serpente, diante de Heitor e os troianos, hesitantes em invadir o muro e atacar os barcos dos aqueus. Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 96, n. 142; MURRAY, 1996, p. 129.

<i>Il.</i> 12.200-207		<i>Íon</i> 539b4-d1
Ὅρνις γάρ σφιν ἐπῆλθε περησέμεναι μεμαῶσιν	200	ὄρνις γάρ σφιν ἐπῆλθε περησέμεναι μεμαῶσιν,
Αἰετὸς ὑψιπέτης ἐπ' ἀριστερὰ λαὸν ἔεργων	201	αἰετὸς ὑψιπέτης, ἐπ' ἀριστερὰ λαὸν ἔεργων,
Φοινῆεντα δράκοντα φέρων ὀνύχεσσι πέλωρον	202	φοινῆεντα δράκοντα φέρων ὀνύχεσσι πέλωρον,
Ζῶν ἔτ' ἀσπαίροντα, καὶ οὐ πῶ λήθετο χάρις,	203	ζῶν, ἔτ' ἀσπαίροντα· καὶ οὐ πῶ λήθετο χάρις.

Κόψε γὰρ αὐτὸν ἔχοντα κατὰ στήθος παρὰ δειρὴν	204	κόψε γὰρ αὐτὸν ἔχοντα κατὰ στήθος παρὰ δειρὴν
Ἰδνωθεὶς ὀπίσω· ὃ δ' ἀπὸ ἔθεν ἦκε χαμᾶζε	205	ἰδνωθεὶς ὀπίσω, ὃ δ' ἀπὸ ἔθεν ἦκε χαμᾶζε
Ἀλγῆσας ὀδύνῃσι, μέσῳ δ' ἐνὶ κάββαλ' ὀμίλῳ,	206	ἀλγῆσας ὀδύνῃσι, μέσῳ δ' ἐνὶ κάββαλ' ὀμίλῳ·
Αὐτὸς δὲ κλάγξας πέτετο πνοιῆς ἀνέμοιο.	207	αὐτὸς δὲ κλάγξας πέτετο πνοιῆς ἀνέμοιο.

Sobre o texto de Homero em relação à edição do *Íon*, cf. RIJKSBARON, 2007, p. 37-48.

**Ἀληθῆ γε σὺ λέγων:** sintaticamente, λέγων é uma particípio circunstancial com φήσεις, fornecido, através de σὺ, a partir de φήσω, e funciona como um tipo de oração comentário, explica Rijksbaron. Cf. *Euthd.* 273a5; *R.* 613e1. O “σὺ” é usado como um pronome pospositivo não-enfático, necessário, já que não existem verbos finitos que possam identificar o sujeito. Ambos γε e σὺ posicionados para dar exagerada proeminência ao termo ἀληθῆ, que é visto por Murray (1996, p. 129) e Rijksbaron (2007, p. 211-2) como uma enfática ironia.

**539e7-540a1 ἐπιλήσμων, ἐπιλήσμονα, ἐπιλανθάνομαι:** contundente ênfase sobre o esquecimento de Íon, cria uma situação dramática que o ridiculariza em relação ao desejo dele em exhibir-se (537a4) e expõe a superficialidade de sua memória.

**540a3 οὐκοῦν:** do tipo I.3, cf. 531d11 οὐκοῦν.

**540b2 πρέπει:** retorna em 540b2 até d4, ocorrendo sete vezes. Busca encontrar o que é conveniente à arte do rapsodo, mas o termo também é a espinha da particular conveniência retórica de Homero, que é objeto do elogio de Íon, junto à correção epistêmica, argumenta Capuccino (2005, p. 97, n. 149). Não obstante, o termo foi usado em 530b7, como o aspecto conveniente da arte do rapsodo, ou da arte em geral.

**540b5 λέγεις, c2 λέγεις, c3 λέγεις:** parentético ou semiparentético (540c3), usados para chamar a atenção dos ouvintes ou para pedir-lhes anuência. Observe que λέγεις, em 540a7, não é parênteses, já que é construído com τὰ τοιαῦτα. Cf. RIJKSBARON, 2007, p. 218.

**540b4 ἄρχοντι/ἐν θαλάττῃ πλοίου:** Sócrates trivializa o ἄρχων de Íon em b5 e c8, pois dificilmente Íon teria em mente “governantes de navios”, “governantes de doença”. Sobre ἄρχειν πλοίου e ἄρχειν κάμνοντος, como “estar no comando”, cf. *Plt.* 299c1; *R.* 342d6, 488c6. Comparar o par κυβερνήτης/κυβερνητική e ἰατρός/ἰατρική em *Plt.* 298d6; *R.* 346a7.

**540b5 χειμαζομένου πλοίου:** em vez de uma oração substantiva indefinida dependente de ἄρχοντι, um genitivo absoluto, pois a separação entre ἐν θαλάττῃ χειμαζομένου πλοίου e ἄρχοντι sugere que a oração participial é uma unidade independente. Cf. RIJKSBARON, 2007, p. 218-9.

**540b8 ἄρχοντι κάμνοντος:** “κάμνοντος” pode ser tomado como um particípio substantivo indefinido: “um homem doente”, ou como um genitivo absoluto indefinido: “quando alguém está doente”. Κάμνοντος contém o seu próprio sujeito, pois apenas pode se referir a um ser humano. Cf. RIJKSBARON, 2007, p. 219-20.

**540c4 βουκόλος:** especifica um tipo particular de δοῦλος. Sócrates escolhe exemplos de cada tipo da lista caracterizada por Íon em 540b3-5.

**540c6 ταλασιουργῷ** (← ταλασιουργός ← ταλασία + ἔργον): hápax platônico, embora seis ocorrências do substantivo “ταλασιουργία”, cf. *Alc. I* 126e6; *Ly.* 208d6; *Plt.* 282b6, c5, 8, 283a5; duas do termo “ταλασιουργική”, cf. *Plt.* 282a9, b1; e o adjetivo “ταλασιουργικός” (que cuida do trabalho com a lã, cf. *Plt.* 282c10; Explica Rijksbaron (2007, p. 220) que, considerando o hipérbato, o termo “ταλασιουργῷ” deve ser tomado como uma aposição (“o tipo de coisa que uma mulher diria, uma mulher fiandeira”) ou como um modificador predicativo (uma mulher, quando ela fia).

**540c7 ἀνδρὶ/στρατηγῷ:** Rijksbaron (2007, p. 220-1) analisa que aqui o hipérbato indica que “στρατηγῷ” tem uma função predicativa com “στρατιώταις παραινούντι”. Desde que Platão considera a competência de Homero nula nas questões militares (cf. *R.* 600a1), um rapsodo, sendo ἑρμηνεύς ἑρμηνέως, é um incompetente com a maior razão neste campo, como Sócrates explicitará extensivamente na parte final do diálogo.

**540d3 τί δέ:** não marca mudança de assunto, já que ἡ ῥαψωδική τέχνη continua ὁ ῥαψωδός da sentença anterior. Neste caso, τί δέ indica que o interlocutor perguntará por detalhes mais profundos sobre o assunto à mão, explica Rijksbaron (2007, p. 221-2).

**γοῦν/ἔγωγε:** “ἔγωγε” traz um efeito enfático e associado com “γοῦν” forma uma dupla ênfase, que encontra paralelos em *Ap.* 21d6; *Hip.Ma.* 298a9. Há uma predileção maior de Íon por “ἔγωγε” do que por “ἐγώ”, cf. 531a6, 532d3, 540b2, 540d4, 540e3; também “ἔμοιγε” em 535a2, 540e7, 541a3; e “ἐμοὶ γοῦν” em 530c7. Íon insiste, desafiadoramente, em afirmar que ele conhece os assuntos relacionados a um general, provavelmente por conta do volume de assunto sobre guerra nos poemas de Homero, exemplificado em 531c4; *R.* 599c7-8. Cf. 530c7 ἐμοὶ γοῦν; CAPUCCINO, 2005, p. 98, n. 153; MURRAY, 1996, p. 130; RIJKSBARON, 2007, p. 223.



**540d5** εἰ ἐτύγγανες/d6 ὦν/ἔγνωσ ἄν: presente hipotético (“se tu acontecesse de ser”), “ἔγνωσ ἄν” igual a “tu reconhecerias”. O aoristo expressa uma ação singular, momentânea, que ocorre dentro de “εἰ ἐτύγγανες/ὦν”, explica Rijksbaron (2007, p. 223).

**540d7** εἴ σ' ἐγὼ ἠρόμην/e2 τί ἄν μοι ἀπεκρίνω: “εἰ/ἠρόμην” denota, ainda dentro do estado marcado por “εἰ ἐτύγγανες/ὦν”, uma questão única, enquanto “τί ἄν μοι ἀπεκρίνω” provoca uma única resposta. Cf. 537e6 εἴ σε ἐγὼ ἐροίμην εἰ; RIJKSBARON, 2007, p. 224-5.

**540e2** ἧ ἱππεὺς εἴ ἢ ἧ: oração relativa que continua “ποτέρᾳ τέχνῃ”, na questão anterior, e, portanto, ἧ é um dativo (tanto na resposta de Íon quanto na próxima questão de Sócrates). Já em 540e6-7, a conexão formal com ποτέρᾳ τέχνῃ é perdida, indicada pela mudança de ποτέρᾳ τέχνῃ para πότερον. Nesse caso, ἧ não é mais um pronome relativo, mas um advérbio relativo (“tanto quanto”), i. e., temos aqui um exemplo do que se tornará um popular termo procedural nos textos filosóficos, notavelmente em Aristóteles, explica Rijksbaron (2007, p. 225-6). Mas aqui ele ainda não adquiriu completamente essa última função, pois ἧ ainda ocorre em uma oração relativa adverbial. É em Aristóteles que ἧ não precisa ocorrer em uma oração, cf. *EN* 1170a8; *Metaph.* 1016B5. Sobre variações textuais, cf. ib., loc. cit..

**540e3** οὐκοῦν: do tipo II.3, cf. 531d11 οὐκοῦν.

**541a5** οὐκοῦν: do tipo II.3.c, cf. 531d11 οὐκοῦν.

**541b1** ἀγαθὸς ῥαψωδὸς/στρατηγὸς ἀγαθός: mostra ironicamente que a visão de Íon é uma implicação simples e não segue o desenvolvimento do argumento, que já foi contradito em 541. Sobre a relação entre rapsodo e estrategista, cf. *R.* 599c; sobre a identidade das duas artes, cf. *Alc. I* 116b; *Euthphr.* 12b; *Prt.* 350c. Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 98, n. 158.

**541b2** οὐκοῦν: do tipo I.1, cf. 531d11 οὐκοῦν.

**541b4** Εὖ ἴσθι: cf. 536e3 εὖ ἴσθι.

**541b8** ῥαψωδεῖς περιῶν: caráter itinerante da atividade do rapsodo, que é utilizado para caracterizar o próprio Homero em *R.* 600d5-6.

**541c1** χρυσῷ στεφάνῳ ἐστεφανωμένου: cf. 530d8, 535d3.

**541c3** Ἡμετέρα/πόλις: Éfeso fez parte da Liga de Delos e estaria sob o controle ateniense até a revolta jônica em 412.

**541c7** ὦ βέλτιστε Ἴων: cf. 532b2.

**Ἀπολλόδωρον/τὸν Κυζικηνόν**: segundo Nails (2002, p. 40), estrangeiro de Cízico, naturalizado ateniense. Cízico era localizada em uma importante região portuária, conhecida

hoje como mar de Mármara. No período do império ateniense, o lugar era um dos principais colaboradores de Atenas, embora tenha se rebelado em 411.

**541d1 Φανοσθένη τὸν Ἄνδριον:** segundo Nails (2002, p. 236), outro estrangeiro naturalizado ateniense. Foi comandante militar e general.

**Ἡρακλείδην τὸν Κλαζομένιον:** segundo Nails (2002, p. 159-60), terceiro estrangeiro naturalizado ateniense. Era natural de Clazômenas, cidade a leste de Quios, foi um benfeitor de Atenas.

**541d6 οὐκ Ἀθηναῖοι μὲν ἔστέ οἱ Ἐφέσιοι τὸ ἀρχαῖον:** De acordo com a tradição, Éfeso foi fundada por Androclos, filho de Codros, rei de Atenas. Cf. MURRAY, 1996, p. 131; CAPUCCINO, 2005, p. 99, n. 166.

**541e1-542b4:** epílogo. Sócrates avalia que Íon ao longo de todo diálogo foi como Proteu, e reivindica a falta de demonstração da sabedoria do rapsodo acerca de Homero, i. e., demonstração daquilo em que ele é terrível. Resumem-se, então, os dois principais caminhos do diálogo: *τέχνη καὶ ἐπιστήμη* ou *θεία μοίρα*. Em relação ao primeiro, Sócrates inclui novo termo, i. e., “*τεχνικός*”, quem faz o que faz por *τέχνη καὶ ἐπιστήμη*, além de ser *δεινός* e possuir *σοφία* (novo termo no diálogo). Em relação ao segundo, Sócrates sentencia: *μηδὲν εἰδῶς πολλὰ καὶ καλὰ λέγεις περὶ τοῦ ποιητοῦ*. Ao fim, resta uma última decisão a Íon: ou ser injusto (*ἄδικος*), por querer sustentar que é *τεχνικός* sem demonstrar (*ἐπιδείξει*); ou ser divino (*θεῖος*). O termo que resume a atividade do rapsodo Íon é: *ἐπαινέτης*.

**541e1 ἀλλὰ γάρ:** uso similar em *Alc. I.* 114a4; *Phil.* 43a6; *Tht.* 196d11. Sócrates interrompe o seu próprio questionamento com um impoluto recurso, que efetivamente priva a conversa de continuar (algo antecipado nas duas últimas questões, em 541d4-e1, cujo caráter altamente retórico indicava que elas não seriam respondidas por Íon) e limpa o caminho para um resumo do diálogo. Cf. RIJKSBARON, 2007, p. 233-4.

**εἰ μὲν ἀληθῆ λέγεις:** segundo Rijksbaron (2007, p. 234), Sócrates transmite ceticismo ao usar uma oração condicional indicativa. Trata-se de um dos muitos sinais da sua atitude hostil para Íon nesta passagem.

**541e2 τέχνη καὶ ἐπιστήμη:** terceira e última ocorrência da dupla, cf. 532c5, 536c1.

**541e3 ἐπαινεῖν:** segunda e última ocorrência do verbo, cf. 536d6.

**ἀδικεῖς**: referência aos deveres do interlocutor em uma troca dialética, enfatizada nesse curto trecho mais três vezes, cf. 542a3, a6, a7. Cf. CAPUCCINO, 2005, p. 99, n. 168.

**541e4 φάσκων**: apenas uma ocorrência da forma finita do verbo, das 72 formas de φάσκ- (cf. *Lg.* 901a4), todas as outras se encontram no particípio. Φάσκων é certamente um substituto para φάς, desde que o último ocorre apenas duas vezes, ambos no espúrio *Alc.* 2 139c3 e 146b2. Cf. RIJKSBARON, 2007, p. 234.

**ἐπιδείξειν/e5 πολλοῦ δεῖς ἐπιδείξαι**: anúncios da exibição de Íon em 530d4-531a1 e 536d4-e1. Segundo Rijksbaron (2007, p. 234-5), o aoristo infinitivo indica uma referência no passado. Semanticamente, πολλοῦ δεῖς funciona como um tipo de variante enfática do negativo, tal como em *Euthphr.* 4a3; *Ly.* 204e5; *Men.* 79b8.

**541e5 ὅς γε οὐδὲ/ἐθέλεις εἰπεῖν**: nova oração relativa digressiva com valor causal. A partícula “γε” denota que o falante ou o escritor não estão preocupados com o que pode ou não ser verdadeiro, além da qualificação estabelecida na cláusula subordinada. ὅς γε expressa a ideia de que a oração relativa sozinha é suficiente para explicar o comportamento de Íon, indicado por πολλοῦ δεῖς ἐπιδείξαι, analisa Rijksbaron (2007, p. 235-6).

**πάλαι ἐμοῦ λιπαροῦντος**: a partir de 531a1-2 e 536d8-e1.

**541e7 ἀτεχνῶς**: cf. 532c1 ἀτεχνῶς; 534d8 ἀτεχνῶς.

**Πρωτεὺς παντοδαπὸς**: Proteu foi um deus marinho com conhecimentos proféticos, os quais seriam revelados a quem o capturasse. Para evitar a captura, ele se transformava em todos os diferentes tipos de formas. Com isso, a sua capacidade de mudança tornou-se proverbial, cf. *Od.* 4.365-461. Para Platão, a escorregadia sofística é tão variável quanto Proteus, cf. *Euthd.* 288b-c. Eis o prêmio de Íon, julga Flashar (1958, p. 88): a maior honra dada aos sofistas por Platão. A palavra “παντοδαπὸς” ocorre na *República*, 398a1, para descrever a habilidade ilusória dos poetas em transformarem a si mesmos em diferentes personagens. A frase “στρεφόμενος ἄνω καὶ κάτω” é usada na aporia que Sócrates induz o interlocutor dele, *La.* 196b1-2; como uma acusação contra o método argumentativo de Sócrates, *Grg.* 511a4-5; e para poetas e escritores de discursos *Phdr.* 278d9. Cf. MURRAY, 1996, p. 131-2.

**γίγναι/e8 ἕως/542a1 ἀνεφάνης**: Segundo Rijksbaron (2007, p. 236), raro uso do termo “ἕως”, se não único, em Platão; e possivelmente na literatura clássica grega como um todo. Geralmente, ἕως + aoristo indicativo é precedido por imperfeito e usado em discursos

narrativos, tal como em *Chrm.* 155c2; *Criti.* 115d1; *La.* 184a1; *Phil.* 18c5; *Prot.* 314c7. Por outro lado, se um presente indicativo é seguido por ἕως + uma forma aoristo, o último é sempre um subjuntivo + ἄν e o presente tem um sentido genérico de habitual, tal como em *Phd.* 108c1; *R.* 424e2; *Tht.* 157d1. A combinação entre indicativo + “ἕως” + aoristo indicativo (significando uma ação pontual), com as perguntas retóricas e a oração “ἀλλὰ γάρ” são um sinal de que a conversa terminou.

**542a1** ἵνα μὴ/α3 ἐπιδείξῃς: oração final que modifica παντοδαπὸς γίγναι στρεφόμενος ἄνω καὶ κάτω em vez de στρατηγὸς ἀνεφάνης. Pois, segundo Rijksbaron (2007, p. 236-7), a oração final possui um subjuntivo e ἀναφαίνομαι, que tem um sentido não-volitivo, não se conectando facilmente com uma oração final.

**542b1** Πολὺ διαφέρει, ὦ Σώκρατες, θεῖος: Rijksbaron indica quatro exemplos como paralelos textuais a esta passagem: *Cra.* 403c4; *Grg.* 478b5; *Lg.* 862d3; *R.* 585c7, 604a4. Nesses casos, πολὺ διαφέρει (διοίσει) funciona como uma fórmula intensificadora que modifica ou um superlativo ou um comparativo. Neste trecho, o sentido comparativo é transmitido por βούλει em a6. Ele explica que superlativos e comparativos devem ser fornecidos a partir de questão precedente em relação ao constituinte seguinte πολὺ διαφέρει, que provê a resposta à questão, isto é, no nosso caso θεῖος. Πολὺ διαφέρει é uma frase verbal impessoal, que literalmente significa “existe uma vasta diferença”, “tem uma grande diferença”, disso, “de longe” e é sistematicamente independente, conclui Rijksbaron (2007, 237-40).

**πολὺ/b2 νομίζεσθαι**: marca da vaidade de Íon, julga Murray (1996, p. 132). Tal aspecto mantém-se intocável até o fim do diálogo e destaca-se pela simples preocupação de Íon pelas aparências.

**542b3** παρ’ ἡμῖν: variação de νομίζεσθαι ὑπὸ ἡμῶν, em a7. Essa expressão torna a última sentença um elogio potencialmente duvidoso, que retoma, no fim, a potente ironia presente desde o início do diálogo: τὸν Ἴωνα χαίρειν (530a1); o estatuto de ilustre, notório. Rijksbaron (2007, p. 240-1) vê nesse encerramento a possibilidade de Íon tonar-se θεῖος Ἴων, apenas para nós, aqueles que, como Sócrates, não o tomam seriamente, ou que consideram a conveniência da hipótese do entusiasmo, sugere Murray (1996, p. 132).

**542b4** θεῖον εἶναι καὶ μὴ τεχνικὸν/ἐπαινέτην: ao fim, Sócrates retoma o termo usado por ele no fim do segundo trecho sobre o entusiasmo (536d3), embora lá a reação de Íon não tenha sido a melhor, pois ele negou louvar Homero possuído e louco (536d5-6). Sócrates conclui

que a atividade de Íon é ser um elogiador, um louvador, a questão é se ele faz isso por arte ou por inspiração. Como Sócrates já havia adiantado em 541e3 que Íon seria injusto se continuasse a afirmar que tinha arte, parece que para ele restou apenas o divino, que o aproxima de Homero, embora o mantenha afastado, pois Homero é *θειότατος* (530b10). Flashar, por outro lado, questiona tal escolha e, sobretudo, a nossa avaliação dela: isso seria prova suficiente para acreditarmos que as declarações de Íon sobre Homero são baseadas na inspiração divina, pergunta Flashar (1958, p. 88-92). E prova suficiente de que Íon baseia o seu sucesso ou o seu fracasso no desejo divino?

## 4 CONCLUSÃO

Nesta pesquisa desenvolvemos um estudo acerca do diálogo *Íon* com o objetivo mais amplo de disponibilizar uma edição mais robusta do diálogo que, inicialmente, situasse o leitor em uma parte da história interpretativa do diálogo e fornecesse uma edição do texto com uma tradução e notas, que visam expandir o sentido de alguns termos, explicando-os, não apenas semanticamente, mas contextualizando-os sobretudo em relação aos outros diálogos de Platão e em relação aos nomes de pessoas e lugares utilizados ao longo do diálogo.

O primeiro capítulo foi desenvolvido em torno de três questões tradicionais dentro da história exegetica do platonismo: a questão da autenticidade, a posição no *corpus* e o núcleo temático. Essas três questões estão presentes desde a mais antiga compilação de informações acerca dos diálogos de Platão, a obra de Diógenes Laércio, e são vistas nas mais recentes interpretações acerca do *Íon*, quando ainda se menciona a questão de sua autenticidade ou dificuldade em delimitar o seu núcleo temática. Essas questões motivaram o próprio desenvolvimento do platonismo, sendo constituinte da sua gênese, já que desde o começo foi preocupação dos intérpretes dar uma clara unidade aos diálogos. Ademais, essas questões indicam uma intenção demasiadamente objetiva em relação aos diálogos, e no que diz respeito ao *Íon*, Schleiermacher exemplifica tal intenção, pois ao identificar uma aproximação temática entre o *Íon* e o *Fedro*, afirmou que aquele era uma obra menor e mais descuidada, enquanto o *Fedro* era melhor acabado, possibilitando com que este fosse encaixado mais facilmente no seu esquema de dar unidade aos diálogos. Antes dele, Goethe já havia tido dificuldades em encaixar o *Íon* na sua visão de mundo poético, sobretudo quando ele vivenciava uma transição que saía de um ímpeto entusiástico do *Sturm und Drang* para uma visão mais moderada da poesia, baseada sobretudo na *Poética* de Aristóteles. Não foram apenas as dificuldades em compreender a personagem Íon ou a sua indisposição em relação ao prólogo e a tradução de Stolberg que motivaram as severas críticas ao diálogo, embora pareça-nos sem muito fundamento, mas principalmente a dificuldade em compreender os dois âmbitos básicos do diálogo, a arte e o entusiasmo, enquanto alguém que está entre eles.

O desenvolvimento do comentário seguiu como diretriz a seguinte frase de Sócrates: aprender o pensamento e não apenas as palavras (καὶ τὴν τούτου διάνοιαν ἐκμανθάνειν, μὴ μόνον τὰ ἔπη, 530b10-c1). A frase de Sócrates sugere que Íon aprenda os versos de Homero, mas, em um sentido mais radical, ela sugere a nós que aprendamos o pensamento e não

apenas as palavras. Mas de quem? Seria o pensamento de Platão, talvez o pensamento de Sócrates ou do próprio Homero? Todas essas alternativas são e não são válidas, pois a questão é que aprendamos o pensamento, por isso nenhuma alternativa encerra o assunto como definitiva, e por isso cada uma das alternativas pode ser um caminho válido para vermos o pensamento nas palavras desses autores.

Tomando como hipótese interpretativa que aprendamos o pensamento, consideramos que o diálogo *Íon* exemplifica aspectos do pensamento como, por exemplo, a personagem Íon, que se orienta para um pragmatismo de resultados, sem questionar as hipóteses que conduzem a sua atividade. Íon, assim como a maioria das produções manuais ou artísticas, volta-se para o sensível, direcionado em uma rede mecânica causal, na qual os meios são adequados aos fins. Compreendemos que isso é assim porque o pensamento de pronto e na maioria das vezes está orientado para o sensível, tem uma intenção para uma finalidade. Vemos isso na possibilidade de traduzir o termo “διάνοια” por intenção, mas sobretudo os usos desse termo e o seu derivado verbal “διανοέω” na *República* como na imagem do geômetra em 530c2-511a2. O geômetra, diferentemente de Íon, ao ver um quadrado sensível direciona-se (διανοοῦμενοι, 510d6) para a hipótese do quadrado que não se encontra no nível ontológico visível, mas inteligível, ainda que dependa de formas visíveis (τοῖς ὁρωμένοις εἶδεσι προσχρῶνται, 510d5). Desse modo, para o geômetra pela διάνοια e nela (τῇ διανοίᾳ, 511a1) abre-se a possibilidade de discernir o que é o próprio quadrado dentre diferentes imagens de quadrado. Do mesmo modo, tal possibilidade se abre a Íon, embora ele ignore questionar as hipóteses de sua atividade.

Sócrates, por outro lado, é quem questiona as hipóteses da atividade de Íon à medida que constrói argumentativamente (i) o que é arte e (ii) desde onde ela é o que é. Essa construção argumentativa, sobretudo o item (i) dissocia Íon da possibilidade dele ter uma arte e apresenta o que a arte é na sua inteireza, isto é, arte é capacidade de produção (ποιητικός) enquanto um modo do pensamento intencionado. Em torno dessa premissa, Sócrates estabelece os limites de uma arte, o seu conteúdo e como várias delas se relacionam. Isso é feito seguindo aspectos do pensamento tais como os destacados no comentário ao trecho 531a1-532b6 e 536e1-540b1.

Consideramos que há no diálogo um caminho, percorrido por Sócrates, que vai desde o sensível, exemplificado pela personagem Íon, e segue pelo pensamento, cuja intenção determina toda arte, em direção ao fundamento dele, e por correlação, fundamento da própria

arte. Referimo-nos a imagem (*εἰχάσαι*, 532c4) que Sócrates coloca como hipótese para fazer ver desde onde determina-se pensamento e arte, ou seja, desde onde vem *λόγος* e *εἶδος*: a imagem do entusiasmo. Com isso, o caminho argumentativo de Sócrates coloca a imagem do entusiasmo como determinação necessária para arte, como não deixa de ser evidenciado nos trechos: 530b5-c6 e 537c5-6.

Por fim, retomando dois pontos motrizes deste estudo: a unidade entre *τέχνη* e *ἐνθεος* e o sentido filosófico do diálogo, vemos que a unidade entre *τέχνη* e *ἐνθεος* é possível quando compreendemos que os dois elementos não são elementos abstratos, separados, e que precisam ser unidos, mas eles se manifestam como aspectos do pensamento, o qual, por sua vez, se manifesta pela alma.



## REFERÊNCIAS

### Obras instrumentais das línguas e léxicos

AST, F. **Lexicon Platonicum sive vocum Platoniarum index**. Berlin: Hermann Barsdorf Verlag, 1908.

BAILLY, A. **Dictionnaire grec-français**. Paris: Hachette, 2000.

BEEKES, R. **Etymological dictionary of greek**. Leiden: Brill, 2010.

DES PLACES, E. Lexique de la langue philosophique et religieuse de Platon. In: **Platon, Œuvres Complètes**. Tome XIV. Paris: Les Belles Lettres, 1964.

FIORIN, J. L. **Figuras de retórica**. São Paulo: Contexto, 2019.

HÖFFE, O. (Org.). **Aristoteles-lexicon**. Stuttgart: Kröner, 2005.

LIDDELL, H. G.; SCOTT R.; JONES H. S.; GLARE P. G. W. **A greek-english lexicon**. Oxford: Clarendon Press, 1995.

MONTANARI, F. **Vocabolario della lingua greca**. 3. ed. Torino: Loescher, 2018.

VAAN, M. **Etymological dictionary of latin and the other italic languages**. Leiden: Brill, 2008.

### Obras principais

ALLINE, H. **Histoire du texte du Platon**. Paris: Ed. Champion, 1915.

BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. In: \_\_\_\_\_. **Escritos sobre mito e linguagem**. Organização, apresentação e Notas: J. M. GABNEBIN. Tradução: S. KAMPFF.; E. CHAVES. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2011, p.101-119.

BLONDELL, R. **The play of character in Plato's dialogues**. New York: Cambridge University Press, 2003.

BORGES, J. L. **Fervor de Buenos Aires**. Buenos Aires: Emece, 1926.

BURCKHARDT, J. **History of greek culture**. Tradução: Palmer Hilty. Mineola: Dover, 2002.

BÜTTNER, S. Inspiration and inspired poets in Plato's dialogues. In: DESTREE, P.; HERRMANN, F-G. **Plato and the poets**. Leiden: Brill, 2011, p. 111-129.

CAPUCCINO, C. **Filosofi e rapsodi, testo, traduzione e commento dello Ione platonico**. Bologna: CLUEB, 2005.

CAPUCCINO, C. Plato's *Ion* and the Ethics of Praise. In: DESTRÉE, P., HERRMANN, F-G. **Plato and the Poets**. Leiden: Brill, 2011, p. 63-92.

CAPUCCINO, C. **ΑΡΧΗ ΛΟΓΟΥ: sui proemi platonici e il loro significato filosofico**. Firenze: LEO S. OLSCHKI EDITORE, 2014.

DILLER H. Das Problem des platonischen Ion. **Hermes**, Stuttgart, v. 83, p. 171-187, 1955.

ECO, U. **Dire quasi la stessa cosa**. Milano: Bompiani, 2018.

ENGLER, M. R. **Secularização e praticidade: a poética de Aristóteles em sua relação com a teoria da arte grega e com a filosofia do trágico**. 391 f. Tese. Centro de filosofia e ciências humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

FLASHAR, H. **Der Dialog Ion als Zeugnis platonischer Philosophie**. Berlin: Akademie Verlag, 1958.

FRIEDLÄNDER, P. **Platone**. Tradução: A. Le Moli. Milano: Bompiani, 2004, p. 521-565.

GOETHE, J. W. **Plato, als Mitgenosse einer christlichen Offenbarung**. Disponível em: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/ks92-97/chap006.html>. Acesso em: 8 jan. 2021.

GONZALEZ, F. The hermeneutics of madness: poet and philosopher in Plato's *Ion* and *Phaedrus*. In: DESTRÉE, P., HERRMANN, F-G. **Plato and the Poets**. Leiden: Brill, 2011, p. 93-110.

HADOT, P. **Elogio da filosofia antiga**. Tradução: F. F. Loque; L. Oliveira. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

HEIDEGGER, M. Die Frage nach der Technik. In: HEIDEGGER, M. **Vorträge und Aufsätze**. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000.

\_\_\_\_\_. A questão da técnica. Tradução: M. A. Werle. **Scientiæ Studia**, vol. 05, n. 03, p. 375-98, 2007.

HOMERO. **Ilíada**. Introdução e tradução: C. A. Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

HOMERO. **Odisséia**. Tradução, pós-fácio e notas: T. Vieira. São Paulo: Editora 34, 2011.

HOMERO. **Hinos Homéricos**. Organização: W. R. Júnior. São Paulo: Unesp, 2010.

LADRIÈRE, C. The Problem of Plato's *Ion*. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Hoboken, v. 10, n. 1, p. 26-34, 1951.

LAÉRCIO, D. **Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres**. Tradução: M. G. Kury. Brasília, Editora UNB, 1988.

MOORE, J. D. The Dating of Plato's *Ion*. **Greek, Roman, and Byzantine Studies**, Durham, v. 15, n. 4, p. 421-439, 1974.

MOST, G. W. What ancient quarrel between philosophy and poetry? In: DESTRÉE, P., HERRMANN, F-G. **Plato and the Poets**. Leiden: Brill, 2011, p. 1-20.

MURRAY, P. **Plato on poetry: *Ion*; Republic 376e-398b9; Republic 595-608b10**. New York: Cambridge University Press, 1996.

NAILS, D. **The people of Plato: a prosopography of Plato and other socratics**. Indianapolis: Hackett, 2002.

NIETZSCHE, F. **Humano demasiado humano II: um livro para espíritos livres, volume II**. Tradução, notas e posfácio: P. C. de Souza. 1 ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

PAPPAS, N. Plato's *Ion*: the problem of the author. **Philosophy**, Cambridge, v. 64, n. 249, p. 381-389, 1989.

PESSOA, F. **O eu profundo e os outros eus**. Seleção: A. Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

PHILIP, J. A. The Platonic Corpus. **Phoenix**, Victoria, v. 24, n. 4, p. 296-308, 1970.

PIEPER, J. **Que é filosofia?** Tradução: F. de A. Pinheiro. 2 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

PLATÃO. **A República**. Tradução: M. H. da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PLATÃO. **A República**. Tradução: C. A. Nunes. Belém: Ed. UFPA, 2016.

PLATÃO. **Plato *Ion* - Or: On the *Iliad*. Edited with Introduction and Commentary**. Edição: A. Rijksbaron. Leiden: BRILL, 2007.

PLATÃO. **Platonis *Rempvblicam***. Edição: S. R. SLINGS. Oxford: Oxford University Press, 2003.

PLATÃO. **Complete Works**. Edição: J. M. Cooper. Indianapolis: Hackett Publishing, 1997.

PLATÃO. **Platonis Opera**. Tomus I. Organização: E. A. Duke. New York: Oxford University Press, 1995.

PLATÃO. **Platonis Opera**. Tomus II. Organização: J. Burnet. New York: Oxford University Press, First Published 1901.

PLATÃO. **Platonis Opera**. Tomus III. Organização: J. Burnet. New York: Oxford University Press, First Published 1903.

PLATÃO. **Platonis Opera**. Tomus IV. Organização: John Burnet. New York: Oxford University Press, First Published 1902.

SALLIS, J. **Being and logos**. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

SALLIS, J. **On translation**. Bloomington: Indiana University Press, 2002.

SCHLEIERMACHER, F. **Introductions to the dialogues of Plato**. Tradução: W. Dobson. London: John W. Parker, 1836.

\_\_\_\_\_. **Introdução aos diálogos de Platão**. Tradução: G. Otte. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SCOTT, D. Plato, poetry and creativity. In: DESTRIÉE, P., HERRMANN, F-G. **Plato and the poets**. Leiden: Brill, 2011, p. 132-154.

SNELL, B. **The discovery of the mind**. Tradução: T. G. Rosenmeyer. New York: Dover Publications, 2019.

STERN-GILLET, S. On Misinterpreting Plato's *Ion*. **Phronesis**, Leiden, v. 49, n. 2, p. 169-201, 2004.

SZLEZÁK, T. A. **Reading plato**. Tradução: Graham Zanker. London: Routledge, 1999. Título original: Platon lesen.

TRABATTONI, F. **Scrivere nell'anima: Verità, dialettica e persuasione in Platone**. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1993.

\_\_\_\_\_. **La verità nascosta. Oralità e scrittura in Platone e nella grecia classica**. Roma: Carocci, 2005.

\_\_\_\_\_. **Oralidade e escrita em Platão**. São Paulo: Discurso Editorial; Ilhéus: Editus, 2003.

\_\_\_\_\_. **Platone**. Roma: Carocci, 2009.

TRIVIGNO, F. V. Techne, Inspiration and comedy in Plato's *Ion*. **Apeiron**, Berlim, v. 45, p. 283-313, 2012.

VERDENIUS, W. J. L' *Ion* de Platon. **Mnemosyne**, Leiden, v. 11, Third Series, p. 233-262, 1943.

VOGEL, G. Da filosofia e do seu método – II. Qual o método da filosofia? **Síntese Nova Fase**, Belo Horizonte, v. 21, n. 65, p. 379-394, 1994.

VOGEL, G. Anotações sobre o tema da técnica moderna (devaneios, cismas). **Aoristo – International Journal of Phenomenology, Hermeneutics and Metaphysics**, Toledo, v. 1, n. 1, p. 71-104, 2017.